صفحات للدراسات والنشر

الدكتور نعيم اليافي

تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث

دراسة

تقديم الدكتور محمد جمال طحان

تطور الصورة الفنية

في الشعر العربي الحديث

دراسة

نحو فكر حضاري متجدد

دمشق
عاصمة الثقافة العربية 2008

الكتاب : تطور الصورة الفنية
في الشعر العربي الحديث

المؤلف: د. نعيم اليافي

الإصدار الأول 2008 م

عدد النسخ: 1000
عدد الصفحات: 344
الغلاف: م. جمال الأبطح
التدقيق اللغوي: صايل الكفيري

صفحات
للدراسات و النشر

سورية ـ دمشق ـ ص.ب: 3397
هاتف: 095 13 22 11 00963
تلفاكس: 013 33 22 11 00963
www.darsafahat.com
info@darsafahat.com
الإشراف العام: يزن يعقوب
جوال: 181 418 933 00963
الإخراج الفني: فؤاد يعقوب
جوال: 764 902 933 00963

الدكتور نعيم اليافي

تطور الصورة الفنية
في الشعر العربي الحديث
دراسة

تقديم
د. محمد جمال طحان

صفحات
للدراسات والنشر



المرحوم د. نعيم اليافي

الفهرس

الكتاب والكاتب

الدكتورمحمد جمال طحّان

تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث كتابٌ ظهر إلى الوجود أول مرة سنة 1983 عن اتحاد الكتّاب العرب وسرعان ما نفذ .ولم يُتح الوقت للدكتور نعيم اليافي –رحمه الله(1936/ 2003)– لإعادة نشره ،وذلك لأنه كان منشغلاً بقضايا إبداعيّةٍ أخرى ، منها كتابه الذي لم يرَ النور بعد: موسيقا القرآن، ولعلنا نحققه قريباً وندفع به إلى المطبعة ، حيث تحرص أرملة اليافي سهام مرعشي على إحياء ذكراه ومتابعة مشاريعه في نشر أعماله النافذة وتلك التي لم تُطبع بعد.

في هذا الكتاب تلامحت دراسة الصورة الفنية عند الناقد الدكتور(نعيم اليافي) بشكلها الحديث .و دراسة الصورة الفنية عند ناقدنا دراسةٌ رائدةٌ تحتل المكانة البارزة بين الدراسات النقدية الحديثة. أما أسلوبه في التعامل مع النص فهو تحديد دراسته بإطار زماني هو العصر الحديث، والشعر الذي كُتب فيه بفتراته الثلاث (تقليدية، رومانسية، حرّة)، وإطار مكاني هو جمهورية مصر العربية، من خلال شعراء أعلام يمثلون الفترات المذكورة.

ويختار اليافي لدراسته المنهج الانتقائي التكاملي، ينطلق فيه من الدلالة الفنية البلاغية لمصطلح صورة، مستفيداً من شتى الطرائق والنظريات ولا تقتصر الدراسة على صورة محددة من فترة ما، وإنما تتناول طبيعة الصورة، وتطورها ينبع من طبيعة الفترة التي تشكلت خلالها، نظراً لارتباط الشاعر بما حوله من أحداث، ولتأثره بنظرية الجمال السائدة، حسب وجهة نظره،فلكل عصرٍ ذوقٌ جماليٌّ خاصٌّ يحكم أفراده. كما يطوّع المفهومات النظرية عند التطبيق، فتتجاوز حدودها إلى مدى الدلالات المتاحة.

ويستعمل الناقد مصطلح الصورة المترجم عن الإنكليزية، ولكنه لايعتمد المعنى الحرفي له، وإنما يتناول جوانب مختلفةً وغنيةً للمصطلح.فهو يرى أن الدلالة العامة لأي مصطلح خارج نصه تساوي الصفر الفني، أما الدلالة الخاصة به داخل نصه فتساوي القيمة المحددة التي استخدم من أجلها، والبعد الزماني للمصطلح هو الجزء الديناميكي- الحركي الذي يمنح المصطلح مرونته؛ ويجعله قابلاً للديمومة المتحركة من وجهة النظر النقدية.

ونلاحظ أن طبيعة الصورة المطابقة للمفهوم ،الذي يتوخى الناقد تحديده ،مختارةٌ بدقة، تخضع للتحليل الذي يبرز (وظائفها- طبيعتها- خصائصها). وهو يحدد شروط اختيارها مسبقاً.وتختلف خصائص الصورة باختلاف فلسفة العصر الذي تشكلت فيه، فلكل عصر مفهومه

(الخاص- والعام) الذي يؤثر في هذه الصورة، فالشعر التقليدي يعتمد على (المحاكاة النمطية) وفق الحسية المجسّدة للمفهوم التقليدي، كما تبرز هذه الوظيفة الاجتماعية في الشعر التقليدي، من خلال الصورة الداعمة لموقف الشاعر من فلسفة عصره. فتأتي فكرته ضمن الصورة التي تؤدي دورها، إما (بالشرح والتوكيد والتوضيح)، أو بالتجميل وإضافة شيءٍ يحلّيها (التحلية والزركشة).

وفي الشعر الحديث ينعكس الموقف الفلسفي على الشعرية، فيطبع الصورة الشعرية بخصائص معينة. كما يتغير المفهوم إذ (تحدد دلالتها الحالية نظرية الخلق الفني) الصادرة عن الذهن الحداثي.

وإذا كانت شبكة العلاقات الفلسفية هي الحاضن الطبيعي للذهن المنتج، فلا بد من إيجاد صلةٍ وثيقةٍ بين الصور الفنية والذات المبدعة، وتدخل في هذا النطاق شبكة من العلاقات الفلسفية - إن صحت التسمية- لتؤثر مجتمعةً في طبيعة التكوين الفني، وفق العصر الذي شهد عملية التشكل هنا. لذلك لانستطيع أن نحكم على ثنائية العلاقة بينهما (الذات والموضوع) من وجهة نظرٍ واحدة.

فالصورة (الموضوع) تحتاج إلى وسيطٍ ناقلٍ من المبدع (الذات) لتصل إلى المنقول إليه (المتلقي). ضمن هذه العلاقة -التي تبدو ثنائيةً- علاقاتٌ كثيرةٌ فيها تناقضاتٌ جمّة.

إشكالية التناقضات هذه موازيةٌ لإشكاليةٍ أخرى أكثر عمقاً، وهي التناقضات الداخلية للفئة المثقفة، ناجمةٌ عن الطبيعة الوظيفية لمنتجي الفكر. هذه التناقضات الوظيفية، إضافةً إلى تناقضات أخرى ،تؤثر مجتمعةً في الصورة، وتنعكس في الدراسات النقدية التي تناولتها، وقد برزت بعض جوانبها في دراسة الناقد.

وتطور الصورة الفنية، مرتبطٌ بنظرية الجمال السائدة في كل عصر، ولاتنفصل وظيفة الصورة عن هذا التطور، وبالتالي لايمكن نسلها من شبكة العلاقات المؤثرة فيها ،وتتبدل وظائفها بتبدل المفاهيم الجمالية ، فجاءَت حليةً عندما سادت نظرية الجمال الصرف، فعبرت عن بعض أحزان الحياة. وقد أخذت هذه الظواهر حيزاً كبيراً من اهتمام الدكتور (نعيم اليافي)، حيث تابع تطوراتها ودرس أحوالها بدقةٍ متناهية، وهو يؤكد أنه(مع تغير الذوق العام للفرد وارتباطه بأحزان الحياة أكثر من ارتباطه بمسراتها، تأكدت هذه الوظيفة الجديدة).

ولا يحكم الصورة الذوق العام وحده، بل يؤثر فيها ذوق المبدع الشخصي، لأنه المعبّر عن روحه بتناقضاتها وصراعاتها التي غرستها الحياة بتعقيداتها الجديدة. حين خلقت الحزن في قلب الفرح. وتختلف طريقة التعبير ودرجته من شاعرٍ إلى آخر.

في هذا الكتاب نجد النماذج التطبيقية التي رافقت التنظير في دراسة الناقد، جاءت مناسبةً في نسقٍ يوفق بين الموقف والموقع، فهو لايجزئ موقف الشاعر (الشعري)، وإنما يحافظ على تواصله النسقي في خط يشبك البداية والنهاية.

كتاب تأسيسي لايمكن للدارسين الاستغناء عنه ، ويتضح فيه المنهج العلمي للباحث الرصين .

وهذا ينقلنا إلى الحديث عن الراحل الكبير،الأستاذ الذي ينقل المعرفة إلى طلابه بطريقةٍ منتظمةٍ ممنهجةٍ فيعلمهم و يريد أن يكون طالبه مفكراً ومحاوراً وندًا، لاببغاء ولا ظلاً ولا قطعة إسفنج ...

كما أن المرحوم اليافي يتمتّع بأخلاق العالم الذي يدهش طلابه بتواضعه وهو يستوعب حماسهم وانفعالهم. وتتضح هذه السمات لدى أي قارئ لشيءٍ مما أنتج، إذ تلفت الأنظار نباهته المبكرة التي بدأت منذ أكثر من أربعين عاماً، فضلاًعن صفاتٍ أخرى يتحلّى بها هي الوعي العميق وسعة الأفق والإيمان بالرأي الآخر والمقدرة على الرؤية الشمولية للأحداث والربط الواعي بينها .وكل من يعرفه يعلم بأنه يتحلى بالجرأة والموضوعية و التفاؤل: وهذه سمة المفكر المؤمن بقدرة مجتمعه وأمته، والقارئ المتمعن لحركة التاريخ، والمتعلّم من دروس الآخر وتجاربه .

الدكتور نعيم اليافي محاضرٌ ومحاورٌ وناقد، يمتلك ناصية البيان الدقيق، واللغة المحدَّدة الفاعلة، وهو ذو موهبةٍ فذَّةٍ في إدارة الحوار، وإثارة القضايا الأكثر عمقاً وخطراً في أيٍّ من المجالات التي تخصَّص بها أو أحبها وأخلص لها.

على أنَّ دماثة خلقه وهدوءه واتزانه، فضلاً عن مخزونه العلمي والثقافي الكبير، الذي يوظفه كيف يشاء، ويستثمره، إلى أقصى حد، قد مكَّن له في النفوس قبولاً طيباً، وفي القلوب محبة واحتراماً كبيرين، رغم ما ينشأ من الاختلاف معه في الرأي.

فهو في حواراته ومحاضراته ومناقشاته - كما في كتاباته ودراساته - يجمع بين أسلوب الدارس والناقد معاً. وبهذا المعنى كان مبدعاً في طريقته الخاصة وأسلوبه المتفرد في الأداء والتعبير والتوصيل. وكان خطابه فاعلاً مؤثراً، ولذلك جاءت أفكاره ورؤاه في كل ماطرقه ناضجة متمكنة، تتسم بالدقة والعمق والوضوح، وتتسلسل منطقية ممنهجة، لالبس فيها ولا غموض.

وهو في دعوته هذه - وكل دعواته - لايُنظِّرُ ولا يردد شعارات، وإنما يزج بنفسه أولاً، محققاً قوله بالفعل، ونظريته بالممارسة والتطبيق. كما أنه لايقتصر على مجرد الدفاع الانفعالي العاطفي، ولكنه يحاول وضع الأسس الموضوعية الكفيلة بالمحافظة على اللغة العربية الفصيحة وتبسيطها لتكون لغة المسرح والإذاعة والتلفاز بالإضافة إلى كونها لغة الأدب والشعر والفنون..

وهو الذي قدّم لهذا الوطن الشيء الكثير، وأرهق جسمه وفكره في سبيل نصرته، ولم ينتظر منه ردَّ الجميل. بل لقد قاسى من أبنائه، فدفعته صفاتُ العالِم ليزدادَ حباً به، وتعلّقاً بمحبّيه. وهذا ليس غريباً على الدكتور نعيم اليافي وهو مثال الباحث الرزين، إذ لم يكن اختلافه الفكري مع الآخرين يحول دون إصراره على الموضوعية في الحديث عنهم، بل لقد كان الاختلاف عاملاً رئيساً لديه للإصرار على إنصافهم والانبراء للدفاع عن حقّهم الطبيعي بالاختلاف.

اليافي باحثٌ لايكفّ عن طرح المسائل الإشكالية في الفكر العربي المعاصر، والتي ترتبط، بشكل مباشر أو غير مباشر، بالأحداث الجارية على الساحة العربية، وبالمسائل الفكريّة الحامية، في أوساط المثقَّفين. وهو يتعرَّض لمسائلَ إشكاليةٍ بأسلوبٍ إشكاليٍّ، ويثير الفكر ويدعو إلى الحوار. بعضنا يتّفق معه في الرأي، وبعضُنا يخالفه فيه، ولكنَّنا – جميعاً – لانملك إلاّ أن نحترمَ دأبَه وذكاءه وطلاقَة فكره ولسانه، ولا بد أن نشتركَ معه في منطلقاته العامّة التي تنادي بالحرية وبالديمقراطية وبالتعددية وبالعقلانية.

في كل مسألةٍ ناقشها تجد له بصمة، وفي كل بلدٍ عمل فيها، من مصر إلى الجزائر إلى سورية إلى الكويت، ترك آثاراً طيبة، وخلّف أصلاء يقفون إلى جانبه، ومزيّفين يحاربونه، وكلُّهم على اتفاقٍ أن كلمةً نقديةً من نعيم اليافي هي شهادةٌ حقيقيةٌ تؤكّد الإبداع أو تنفيه. إنه جامعةٌ متنقّلةٌ صيغت على شكل رجلٍ وسمّيت نعيم اليافي. وهي جامعةٌ متحضّرةٌ صاغ معالمها في كتابه (مفهوم الجامعة) وجعلها تقوم على التعددية والحرية والحوارية والعقلانية والنقد والوعي، فغدت درساً بعد أن كانت دراسة.

الأب الروحي لأجيالٍ متعاقبةٍ تتلمذت على يديه، أصدر العديد من الكتب الفكرية والنقدية، وكان واحداً من القلائل الذين يجيدون الكتابة ويتقنون المشافهة في الآن نفسه. حين يتحدّث يأسر الذين يستمعون إلى صوته العذب ولغته الأنيقة وذاكرته الخارقة..

إنّني ، في الواقع ، أقف مبهوتاً أمام رجلٍ قلّ نظيره في أيّامنا الراهنة.

حلب 13 ذو القعدة 1428هـ

22تشرين الثاني 2007م

مقدمة

ظلت دراسات الشعر حتى نهاية الستينيَّات من هـذا القـرن تربطـه بـأطر المجتمـع الـسياسية والاجتماعية والثقافية، و تتناوله من خلال موضوعاته وأنواعه وأساليبه، وربما شدته إلى المكان نفسه ، وأقامت تلك العلاقة الوثقى بينهما. ويبدو أن هذه الدراسات قد أدت مهمتها في حدود مراحلها حين وقفت بنا عند أعتاب البيئة، وخطت بنا خطوة أو خطوات في رحاب الفن.

شعرنا العربي اليوم يحتاج إلى دراسة من نوع جديد، تقترب إليه عبر ربطه بالقاعـدة الفلـسفية للعصر أولاً، وعبر ربطه بالنظرية الفنية للمرحلة ثانياً، ثم تنطلـق أو تبـدأ بعـد هـذا الـربط بدراسـته دراسة بنائية معتمدة وساطته الرئيسة التي يحاكي بها الفنان أو يعبر أو يخلق، و نظن أن هذا الاقـتراب يحمل من الضرورة والأهمية قدر ما يحملُ من المشكلات.

يحمل من الضرورة ومن الأهمية لأننـا نتحـدث عـن الـشعر، والـشعر يـرتبط أول مـا يـرتبط بنظريتين: بنظرية المعرفة التي تشكل قاعدة الرؤية و وجهة النظر، وبنظرية الفـن التـي تـشكل طبيعـة البناء وجوهر التركيب، و ليس من شك في أن هذا الربط بين هاتين النظريتين وبين الشعر مـن جهـة، ثم دراسته عبر وسيلته الرئيسة من جهة أخرى أجدى من شتى الدراسات المختلفة.

والمشكلات التي تثيرها مثل هذه الدراسات لا تقل توقعاً عن أهميتهـا، وربـما كانـت مـشكلة المصطلحات في مقدمتها، ذلك أن أي حدٍّ يملك العديد من الدلالات والمعاني العامة والخاصة، حملها ويحملها عبر مختلف التيارات التـي اسـتخدمته بمعنـى غـير حيـادي عـلى الأغلـب، ولـدى مختلـف الدارسين الذين أقحموا عليه شتى التأويلات، فأي تعريف نريده له، أو نستخدمه على أساسه؟

لقد كان من رأينا أن المصطلح يجب أن ينبع من الدراسـة، ويكـون نتيجـة لهـا ولا يفـرض عليهـا فرضاً. إن الدلالة العامة لأي مصطلح خارج نصه تساوي الصفر الفني، أما الدلالة الخاصة به داخل نـصه فتساوي القيمة المحددة التي استخدم من أجلها . وهي الدلالة التي نقصدها فحسب ولا نقصد سواها.

ومنذ البداية علينا أن نجابه ثلاث حقائق: أولاها أنه ليست كل قصيدة تقبـل منـا بـسهولة أو تَيَسُّرٍ أحكاماً نصدرها عن طريق دراسة الصورة، وثانيتهـا أن الـصورة أو مجمـوع الـصور لا تـشكل

وحدها العمل الفني لأنها أجزاء من كل عام، ولا بدَّ من ربطها بهذه الأجزاء، أو دراستها في ضوئها . وثالثها أن الصورة المدروسة يجب أن تكون ممثلة للشاعر ولمذهبه ولعصره، أي أنها يجب أن تختار بطريقة أنموذجية سواء أكانت رديئة أم جيدة لتكون دليل صدق على نوعية الفن وعلى تطوره.

ولقد وضعنا لهذه الدراسة محوراً رئيساً دارت حوله، وهو الوضع الغالب للصورة الذي يهدف إلى دراسة أنماطها المسيطرة في كل فترة على حدة، بدلاً من دراسة أشكال الصورة الواحدة وإراءة تطورها في الفترات كلها، وبذلك نستطيع أن نقف على الكيفيات المختلفة، أو الحساسيات المتباينة للتيار البلاغي جنباً إلى جنب مع وقوفنا عند التطور الذي أصاب أساسيه الفلسفي والفني.

وفي هذه الدراسة اخترنا منهجاً انتقائياً – تكاملياً يبدأ من الدلالة الفنية - البلاغية لمصطلح صورة، ثم ينطلق في سيرهِ يحاول أن يفيد من شتى الطرائق، ويستغل العديد من التقنيات، ويستعين بالكثير من النتائج، يتوسل بها مجتمعه، أو يختار منها ما يراه مناسباً حسب ما يعالجه من آثار، ويجمع في الوقت نفسه بين كثير من الحدود المتقابلة: كالنسبي والمطلق، والموضوعي والذاتي، والتحليل والحكم... وبتلاحم هاتين الصفتين: الانتقاء والتكامل يتم للدراسة منهج غير مبتسر ولا تقليدي.

والواقع أن أي دارس حديث يجد نفسه – دعك من تأثره بروح عصره ومقاييسه – إزاء أمرين: الأول هو تداخل المعارف وترابطها وتعاونها في تفسير الظاهرة الواحدة . والثاني هو أن الدارس إنسان يملك طاقات حية، وأنه بهذه الصفة يعمل أثناء بحثه في رحاب أعمال ملأى بالحياة . وإذا كان الأمر الأول سينتهي به ضرورة إلى خوض غمار مجالات بعضها وثيق الصلة بمادته، وبعضها الآخر بعيد عنها – فإن الأمر الثاني سيؤدي به حتماً إلى التوثيق بين طبيعة الاستجابة الذاتية التي لا مفر منها، وبين الموضوعية التي تحقّق نوعاً من الرؤية لا تقوم على الاعتساف، ولا تميل مع الهوى.

والدراسة – وقد عنيت بالتطور – اقتصرت على القطر المصري حيث المدارس الأدبية بينة الاتجاهات، متمايزة الخيوط، متلاحمة القسمات، ومن ثم انقسمت تلقائياً إلى أقسام ثلاثة تجزأت حسب الفترات الكبرى التي مر بها شعرنا الحديث: التقليدية والرومانسية والمعاصرة، وكل قسم منها يقوم على ثلاثة فصول ما عدا القسم الثاني الذي أضفنا إليه فصلاً رابعاً وجدناه ضرورياً بعد أن انتهينا من الدراسة. الفصل الأول يحدد طبيعة الواسطة الفنية ووظائفها وخصائصها مفردة وداخل نسقها.

والثاني ينصرف إلى الحديث عن ضروبها المتعددة. والثالث يستقل بالكلام على الظواهر اللافتة في صور كل تيار. ويضم الفصل الرابع من القسم الثاني ظاهرة الصدع البارز بين نظرية الشعر الرومانسي وتطبيقاته، هذه الظاهرة التي تتلامح لكل من نقب في الآثار الرومانسية ومواقف نقادها... وما يتراءى خلال هذه الفصول جميعاً من اختلاف في طريقة التناول، أو الإلحاح على جانب دون آخر، أو حتى تغيير جزئيٍّ أو كليٍّ في موضوع البحث – فأمور مقصودة فرضها المنهج ذاته.

إن حسباني كثرة الأخطاء التي يمكن أن أتردى إليها في هذه الدراسة حيث تلتقي المسارب، ثم إحساسي بها واعياً أو غير واعٍ .. عندما بدأت أشق طريقي .. لم يمنعاني من متابعة السير فيها، فقد كانت كلمات رائد النقد الحديث ((ريتشاردز)) نصب عيني حين قال: ((.. أَنْ تقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في موضوع الصورة خير من ألا تقدم شيئاً على الإطلاق)) .

وإني لأرجو أن أكون قد وصلت من خلال كثرة الأخطاء إلى بعض العطاء، وهذا حسبي.

القسم الأول

الصُّورة الفنِّيّة في الشِّعر التقليدي

الفصل الأول

طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي

تستعمل القصيدة التقليدية نمطين من تقرير المعنى[1]: النمط الحرفي الإشاري، والنمط الصوري البلاغي، وعلاقة الثاني بالأول هي علاقة التابع بالمتبوع، أو الفضلة بالأصل، وهذا معناه أن الشاعر التقليدي كان يفهم عمله وبالتالي يقدمه على أساسٍ ثنائيٍّ مزدوجٍ يسير في خطوتين متتابعتين أو منفصلتين، فهو يعرض الفكرة في الخطوة الأولى، ثم يلبسها صوراً مستقلة عنها في الخطوة الثانية . و إذ أنه يعتمد غالبا على الموروث الثقافي في صنعته اللغوية فإن هذا الموروث يخلق خبرة، والخبرة تستقر في الذاكرة، والذاكرة تمد بمخزونها ملكتين أو نشاطين: نشاطاً ذهنياً ونشاطاً خيالياً يدور في نطاق الأول، والنشاط الذهني ينتج الأشكال الفنية، وعن طريق التعارض أو التقابل بين الفكرة والصورة، أو بين الأصل والتابع يقوم بناء القصيدة.

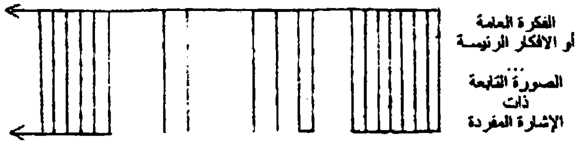
ويؤكد هذه البنية الثنائية للقصيدة وجهة النظر التقليدية عن صياغة العمل الشعري أو تركيبه، أو ما نطلق عليه اليوم العملية الإبداعية، فقد كان الشاعر يمخض المعنى في نفسه نثراً، ثم يبني عليه العمل بأن يلبسه ألفاظاً أخرى، ويضع له القوافي الموافقة، والوزن اللائق، والصور المناسبة، ويظل يحذف ويضيف، يسقط ويزيد حتى يفرغ من العملية.

وفي صنعه هذا يقرر بدء فكرة، أو يشير إلى معنى، أو لنقل يتصور عمله هيكلاً ذا موضوع، ثم يضيف إلى فكرته أو معناه أو موضوعه الصور التي يملأ بها فجوات الهيكل أو يزينه أو يلونه.

ونحن نعرف أن عمود الشعر كان لا يسمح بقيام فكرة واحدة في القصيدة، وإنما كان يتطلب سلسلة من الأفكار أو الموضوعات تتضام جنباً إلى جنب برباط خارجيٍّ وتجريديٍّ سرعان ما تحطمه في كثير من الأحيان استقلالية الأبيات . وقد أدى هذا العمود أو التصور التقليدي له إلى نتائج معينة في طبيعة الصور سنعرضها في دراستنا للنسق، بيد أنا نبيح لأنفسنا هنا أن نقول: إن هذه الاستقلالية أو الانعزالية دمغت الصور بطبيعتها التي أكدت هي الأخرى سمتها الأساسية: الزيادة.

1 - انظر كتابنا ((الشعر العربي الحديث)) / 35 – 38 منشورات وزارة الثقافة 1981.

ويمكن إراءة هذه الثنائية المتعارضة الانعزالية بين الأفكـار الرئيـسة وبـين الـصور التابعـة في القصيدة كما يلي:



يتضمن هذا الشكل ثلاث حقائق:

- تحمل القصيدة أفكاراً عدة أو فكرة واحدة يريد أن يوصلها الشاعر.
- يستخدم الشاعر الصور بشكل زائد وغير مستمرٍّ تبعاً لوظائف بعينها.
- تشكل مجموعة الأفكار والصور رغم انفصالها العمل ككل.

ومهمتنا الآن هي تجريد القصائد من إشارتها الحرفية ودراسـة صـورها، وإذا كـان لا بـد مـن بداية نبدؤها فلنبدأ بذكر حقيقة عامة وهي أن ((الأرابيسك)) فنٌّ زخرفيٌّ عربيٌّ يتـضح فيـه الـروح العام لأغلب أنواع الفنون ومنها الشعر[1]. ولن يهمنا ما ذهـب إليـه كـانط[2] حـين عـدَّ هـذا الفـن الشكلي الصرف الصورة التي يتحقق فيها الجمال الحر أو المثالي، أو ما ذهب إليـه ((غويـو))[3] حـين رأى في التزيين العربي إجهاضاً للفن قبل تكوينه .. فالذي يهمنا حقيقة أخرى نربط على أساسـها بـين طريقة بناء الفن الإسلامي وطريقة البناء الصوري للقصيدة التقليدية، تلك هـي أن ((الأرابيسـك)) فنٌّ هندسيٌّ لا تكمن الفروق وبينه بين الفن الحي الطبيعي في المقـدرة التقنيـة، بـل ترجـع الهـوة التـي تفصل بينهما إلى خلاف في الموقف والرغبة والهدف[4].

إن الفن الزخرفي الذي يسم بطابعه موضوعات متباينة يعبر عن ضرب من الإحساس بالتنافر بين الإنسان والطبيعة الخارجية، ويعبر عن ضرب من الإحساس بالانفصال بين الأرضية التـي تـشاد عليها وبين تشكيلاته الفسيفسائية، ويعبر أخيراً عن ضرب من الإحساس بالزيادة التبعيـة بـين أبنيتـه وبين الإطار العام للعمل، وقد حددت هذه الـضروب للـصور الفنيـة في القـصيدة العربيـة وظـائف نحاول أن نتبيّنها:

1- انظر: فارس . بشر ((سر الزخرفة الإسلامية)) ومحمد حسن . زكي ((فنون الإسلام))
2- انظر :
P. 116, Lon. <Philo. of beauty > Carrit, E, F, 1931.
3 انظر غويو ((مسائل فلسفة الفن المعاصر)) / 74 . ت . الدروبي . سامي . القاهرة
4- انظر:
Hulme, T.E., < Speculation,> PP. 83 – 7.

وظائف الصورة في الشعر التقليدي

تقوم الصورة الفنية في القصيدة التقليدية تبعاً لارتباطها بالفكرة بوظيفتين أساسيتين، فهي إما أن تقررها بالشرح والتوكيد والتوضيح، أو تزينها بالتزويق والتحلية والزركشة . وتتفق الوظيفتان معاً في أنهما لا تنشران على المعنى ظلَّ دلالة فائضة، ثم تفترقان بحيث تؤدي كلٌّ منهما مهمتها:

أولاً – الوظيفة الأولى:

ترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الشاعر الاجتماعية التي كانت تلزمه بأن يتمحل الأسباب، ويقدم المعاذير بين يدي غيره، كما ترتبط بالفكر المنطقي الذي كان يحكم الشعر بقيمه، وترتبط ثالثة بحاجة الإنسان إلى تسويغ الفعل أو الإقناع به، وقديماً قال الدكتور جونسون: ((إن الاستعارة الجيدة هي التي تشرح الموضوع وتبينه)) . وقد حفل شعرنا الإحيائي بأمثال من هذه الصور.

يقول البارودي 1 / 13:

وثقي بكتمان الحديث، فإنما شفتاي ختم، والفؤاد وعاء

فكرة تقريبية صورة موضحة ومدعمة

وله 1 / 78:

الفكرة:

لا تركنن إلى العدو فإنه يبغي سقاطك بالحديث المعجبِ

الصورة:

كالنار تختدع الفراش بحسنها فينال منه البؤس إن لم يعطبِ

ولشوقي يصف حركة الجيش وتدفقه، ويقابل ذلك بلجج البحر 1/ 45:

يجيء بها حيناً ويرجع تارةً كما تدفع اللجّ البحار وتجذبُ

ويرمي بها كالبحر من كل جانبٍ فكل خميسٍ لجةٌ تتضربُ

وينفذها من كل شعب فتلتقي كما يتلاقى العارض المتشعبُ

ويجعل ميقاتاً لها تنبري له كما دار يلقى عقرب السير عقربُ

في هذه النماذج يحاول كل شاعر أن يقر فكرة يود أن يوصلها إلى المتلقين، ثم يضيف إلى الفكرة صورة واحدة أو مجموعة من الصور ليدعمها بها أو يوضحها أو يشرحها...

ويكفي حتى نتعرف صحة المقولة (الزيادة الصورية أولا والإيضاح والشرح ثانياً) أن نحذف الصور جميعا ونبقي الأفكار فحسب، فإن بقي المعنى هو هو لم يتبدل حكمنا بصحتها، وإن فسد أو تحول أو تغير فإن المقولة خاطئة، وليكن قول شوقي مثالاً على ذلك: ((.. يجيء بها حينا، ويرجع تارة، ويرمي بها من كل جانب، ثم ينفذها من كل شعب فتلتقي، أخيراً يجعل لها ميقاتاً تنبري له ..))، أليس هذا بالتحديد ما يريد الشاعر أن يقوله؟

ثانياً – الوظيفة الثانية:

عدت هذه الوظيفة أهم من الأولى، وكانت كذلك أكثر استعمالاً، وقد قوت فيها ودعمتها عدة أمور منها:

- نظرية المحاكاة والصنعة وعلاقتهما بالشكلية والتصميم والإطار الصلب.
- مفهوم الأسلوب من أنه حلية ومقدرة لغوية وإنشائية.
- نظرية الجمال الحسية الموضوعية وصلتها بالمعنى الشريف واللفظ الأنيق.

ارتباط الصورة الشعرية الكلية بالرسم والنقش، والإلحاح فيها على عنصري المكان والبروز، واعتمادها على اللون، أو كما يسمونه ((التدبيج)) . جاء في كتاب الصناعتين للعسكري ((أن الاستعارة تحسن المعرض)) ، ويقول ابن طباطبا عن الشاعر في عيار الشعر / 6: ((... ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويض ويسديه ... ولا يهلهل شيئاً فيشينه، وكالنقاش الدقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين والرايق..))

تحت تأثير هذه الموروثات والمفاهيم، كان الشعراء الإحيائيون يقدمون صورهم الفنية لذاتها في نطاق السعي وراء التنميق والتزويق.

وكانوا في سبيل التزيين يطنبون في أوصافهم ويستطردون وينساقون وراء نعوت كثيرة بعضها يضيفونه إلى المشبه، وبعضها الآخر إلى المشبه به، وهي هنا وهناك ليست سوى أثواب زاهية مبرقشة فضفاضة لا ضرورة لها، تضفى على الفكرة لتعمقها وتزركشها وتنمنمها.

ونستطيع أن نتخذ من مطالع القصائد وتمهيداتها نماذج تبين هذا الاتجاه، وإن المرء ليعجب أحياناً أن يرى عناوين قصائد ثم لا يجد تحتها سوى أبيات معدودة تدخل في موضوع العنوان، بينما تذهب جلها وراء الطبيعة والحكمة، أو لنقل وراء الأوصاف على اختلاف ألوانها يتغنى بها الشاعر ليظهر قدرته في استخدام الألفاظ وصناعتها، وبراعته في الاستطراف، ورغبته الشديدة في الحلية والزينة.

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أبيات الحكمة والأمثال التي كانت تقوم في القصيدة التقليدية بهذه المهمة، مهمة التزيين . وقد أكد العسكري ذلك منذ القديم حين عدّ الحكمة ضرباً من بهاء الكلام فقال: ((فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام)) .

ومن أمثلة ذلك قول الجارم يصف سفينة الملك وهي تتهادى فوق المياه 1/ 51:

يبدو السفين به كما يبدو المنى   لليائس الحيران في ظلمائه
أو كالحياة تدب في جسم امرئ   أفنت شكايته فنون إسائه
أو كالصباح لمدلج خبط الدجى   فطواه وادي التيه في أحشائه

ولسنا ننكر أن الاتجاه نحو التزويق الصوري كان يستغرق شعر الانحطاط والجمود بأكثر مما يستغرق شعر فترة الإحياء والبعث، ذلك أن وفرة الزخرف والالتفات نحوه دون الالتفات إلى البناء الشعري بعامة مشكلة تعانيها مدارس الشعر كما تعانيها تطورات الفنون التشكيلية، وقد لعب الذوق العام في البيئة العربية دوره في هذا الصدد، ففي فترة الانحطاط كان غيره في فترة البعث، وتفسير ذلك في حدود القصيدة واضح، فقد كانت قصيدة الانحطاط قمة في اتجاه الزخرف العرضي، ومن ثم كانت اللذة الجمالية تقوم على الإحساس بوفرة المادة الفسيفسائية، أما قصيدة الإحياء فكانت ردة نحو الشكل النمطي وبعثاً لقيمه التي لم تُجهضْها جماليات التجريد الميتة.

وهكذا نجد أنفسنا في نطاق الوظيفة التزيينية للصورة الفنية أمام وضعين للقصيدة العربية يختلفان في الدرجة لا في النوع، أولهما الوضع الذي آلت إليه في شعر الجمود والانحطاط، والآخر الوضع الذي صارت إليه في الشعر الإحيائي أو التقليدي الجديد، وفي الوضع الأول تثير الصور الحواس بوساطة جماليات الزخرف العرضي المنمق، وفي الوضع الثاني تخف حدة الزخرف لترتبط قيمه بجماليات الشكل النمطي التي تجعل من ملامحها مثلاً يبعث على اللذة والإمتاع.

خصائص الصورة في الشعر التقليدي

الصورة المفردة

كما قامت الصورة الفنية في القصيدة التقليدية بوظيفتين أساسيتين فإنها تتميز بخاصتين كبيرتين الأولى أنها صورة شكلية، والثانية أنها صورة وصفية، وسنتناول هاتين الخاصتين:

أولاً - الشكلية:

وتحت الخاصة الأولى نستطيع أن نتكلم على ثلاثة ملامح تؤلف في مجموعها هذه الشكلية: الحسية والجمالية والعرضية.

آ - الحسية:

تختلف دلالة الحسية وطبيعتها بين الفترة التقليدية والفترة الحالية، وربما كان الوقوف على جوهر هذا الاختلاف ضرورياً هنا لأنه سيجنبنا كثيراً من التعميمات والأحكام غير الصائبة، و إلا فما حيلتنا ما دام الشعر أياً كان لونه لا يتصل بالجانب العاطفي أو العقلي وحده وإنما يتصل بالجانب الحسي أيضا؟! فأفكار الشاعر والعلاقات التي يقيمها في صوره إنما توضع على الأغلب في إطار من العالم الخارجي سواء أربطها بنفسه أم لم يربطها.

إن الحسية حسب المفهوم التقليدي تحددها نظرية المحاكاة التمثيلية أو المحاكاة النمطية، وكلتاهما محاكاة حرفية، بينما تحدد دلالتها الحالية نظرية الخلق الفني. وفي النطاق الأول فإن الشاعر يعيد تمثيل تجربته الحسية بالدلالة التي يستعمل فيها هذا المصطلح في فن الرسم التقليدي، بينما يعيد الشاعر تجربته الحسية في النطاق الثاني على أساس أنه يقدم مفهوماً عن الواقع، أو يقدم واقعاً أغنى منه يقوم مقامه، وهكذا فإن الحسية في الفترة الإحيائية تعني الحرفية العرضية التي لا تمت بصلة إلى عالم النفس، بينما تعني في الفترة الحالية الطبيعة الجوهرية التي لا تنعكس إلا من خلال اصطدام الذات بالواقع.

والذي نريد أن نقرره أن الصور الفنية لا يعيبها أن تكون مفتقرة إلى العناصر الحسية طالما كانت هي في أنماط الشعر جميعها أو ما يحل محلها عند من لا تتولد لديه مثل هذه الصور تحدث الأثر المطلوب على اختلاف في طبيعة هذا الأمر، ولكن يجب أن نؤكد أن إحداث هذا الأثر أمر لا بد منه على الأقل فيما يتصل بشعرنا المعاصر.

وقد ارتبطت الدلالة الأولى لمصطلح الحسية بنظرية المعرفة التقليدية وأكـدتها اتجاهـات النقـد العربي التي رأت في الأشكال البلاغية أبنية تنشأ منهـا وتقـوم عليهـا، ولمـا كـان العمـل الأدبي ككـلٍّ ـ سواء في صوره أو في إشاراته الحرفية ـ عملاً حسياً فقد انصرف معظم النقـد ومـن قبلـه الـشعر إلى تلمس هذه العناصر الحسية الشكلية، وصار النقاد يحكمون عليهـا كـما يحكمـون عـلى أشـياء حـسية خارجية لا علاقة لها بأنفسهم، أو لنقل إنهم كانوا يهتمون بسجلات المشاهدة ومنبهات الانطباع عـن طريق الخبرة المباشرة بشكل ضيق، وعن طريق الموروث الثقافي بشكل واسع .

وأمثلة هذه الخاصة الحسية أكثر من أن تحصى، يقول البارودي في أخلاق الخديوي إسماعيل 1/ 46:

نمـت شمائلـه علـى أعراقـه   نمَّ النسيم على أريج الطيب

أكني بزهر الروض عن أخلاقه   وبتـشره عـن فـضل المرغـوب

ويقول ((شوقي)) في قصيدته ((كبار الحوادث في وادي النيل)) يصف البحر 1/ 17:

وجبـالاً موائجـاً في جبـال   تتـــدجى كأنهـــا الظلمـــاء

ودويـاً كمـا تأهبـت الخيـل   وهاجـت حماتهـا الهيجـاء

لجة عند لجة عند أخرى   كهضاب ماجت فيها البيداء

إن كلاً من الشاعرين الأول في حديثه عن قيم تجريديـة، والثـاني في حديثـه عـن موضـوعات مادية يؤثران أن يتكلما عن تجربتيهما من خـلال الـصور الحـسية التـي لا يربطانهـا بنفـسيهما بقـدر مـا يربطانها بانطباعاتهما الحسية الآنية للأشياء الخارجية المعكوسة على ذهنيهما، ولم يحاولا قط أن يغيرا من صورها المطبوعة على الشبكية أو الدماغ السالب وإنما حاولا أن يعرضـاها جاهـدين كـما تلقيانهـا .. وهذا يشير إلى أن طريق الحس هو أدنى طرق المعرفة لأن الأفكـار التـي رصـداها عـن الموضـوعات الخارجية بوساطة الحواس والمخزونة في الـذاكرة لا تكفـي وحـدها لتقـدم تجـارب توصـف بالجـدة والإبداع . وستتجلى هذه الخاصة الحسية بوضوح أكثر أثناء حديثنا عن الخاصتين الآتيتين:

ب – الجمالية:

ذكرنا أن الوظيفة الثانية للصورة هي التزيين، أي تقديم لوحات جميلة، وقـد كـان هـذا أمـراً طبيعياً في نطاق فلسفة لا تعرف نظرية القبح الجمالي، وإن عرفـت نوعـاً مـن الجـمال نـصفه الآن تبعـاً لحساسياتنا بأنه جمال ممل لأنه يقوم على الشكل أو المظهر الخارجي وعلى التكرار الدائب . والجميل في

حد ذاته سار ولذيذ، أو نقول ممتع و مبهج، ويشترط فيه حسب الفهم التقليدي أن يكون واضحاً و رائقاً وجلياً، ونستطيع أن ندرك ذلك إذا لاحظنا كثرة الصور المشتقة من الدرر و الجواهر و الحلي، والتي تدل على ذوق مترف غارق بمباهج الحياة ومعادنها الثمينة ... ينسحب هذا على شعراء الذهب الأصفر كشوقي، كما ينسحب على شعراء البؤس الأسود كحافظ، ومن أمثلة ذلك قول شوقي 2/ 138:

كالتبر أفقاً والزبرجد ربوة والمسك تربا واللجين معينا

وقف الحيا من دونها مستأذنا ومشى النسيم بظلها مأذونا

وجرى عليها النيل يقذف فضة نثرا ويكسر مرمرا مسنونا

وقول حافظ: 1/ 24:

صفت القريض فما غادرت لؤلؤة في تاج كسرى ولا في عقد بوران

أغريت بالغوص أقلامي فما تركت في لجة البحر من درٍّ ومرجان

و تظهر العناية بهذه الخاصة في مجال الرثاء حيث تتحول مواقف الحزن المفروض من الخارج أو الذي يعبر عن النفس إلى مواقف عبقة بالمسك والطيب والنور والياقوت والدر الفريد، وكيف لا يكون ذلك و الشاعر ناظم جواهر وحلي ؟! يقول الجارم 1 / 44:

قد نظمت العلا قلادة درٍّ فنظمت الدموع أرثيك عقدا

ولقد كانت مقولة الجمال كما تجلت في الصور الفنية تعبر عن الثبات والمطلق بأكثر مما تعبر عن التحول والنسبية، ويتبين ذلك إذا درسنا الصور التي عنيت بالهيئة والأعضاء و الأجزاء، أقصد صور الأنثى التي طفحت بها القصائد التقليدية، ولعلنا نفيد من وجهة نظر ((شيشرون)) مع شيء من الاحتراز وتفريقه بين الجمال المذكر والجمال المؤنث وعلاقة ذلك بأنماط التعبير فنقول: إنّ الجمال المذكر يقوم على الفكر، والجمال المؤنث يقوم على الشكل، الأول يستند إلى مبدأي الصلادة والنشاز، و الآخر إلى مبدأي التماثل والنظام، أو مبدأ العلاقات، أو لنقل السطح الظاهري.

ويركز الشعر العربي ربما طوال تاريخه على جمال الأنثى الشكلي الظاهر، جمال الجسد، دون أن يتعدى ذلك إلى غيره، ويمكن لأي باحث أن يضع مقولات ثابتة لهذا الجمال من خلال الصور الفنية التي قدمها الشعراء، من ذلك: اللحظ والعينان لهما أثر السحر وأثر السيف، ويحاكيان الظبي، الوجه

شمس أو قمر، الأسنان لؤلؤ أو مرجان، الشفتان ياقوتتان أو عنابتان، القد غصن أو رمح، الخد ورد أو تفاح، الطرة بنفسج، الجيد جيد الغزال، الهدب نبل صارم، الريا مسك، النهد رمان ... وكلها مقولات تشير إلى العناية الفائقة بسطح المرأة، أو صور خلقها دون خُلُقها، ونظرة العرب إليها، تشير في الوقت نفسه إلى أخلاقياتهم الجنسية.

ج - العرضية:

لو رجعنا إلى جملة الشواهد السابقة وأمثالها، وأنعمنا النظر في الأبنية التي تقوم عليها الصور، لوجدنا أنها كانت ترتكز على الخصائص أو الصفات العارضة للموضوعات دون أن تقف عند حدود ماهيتها، وإذا كانت مسألة الجوهر والعرض هي الشغل الشاغل للفلسفة، فإن هذين المصطلحين قد تغير مدلولهما خلال العصور تغيراً كبيراً . وربما كان أفضل تحديد لهما أو تحديدين يصلح استخدامهما هنا هما تحديد ((الجويني)) في الفلسفة الإسلامية، وتحديد ((ديكارت)) في الفلسفة الحديثة، ويوضح الأول فكرة الجوهر من حيث أنها شيء ثابت أوليٌّ يخالف الأعراض، يقول[1]: ((.. إن العالم جواهر وأعراض، والعرض هو المعنى القائم بالجوهر كالألوان والطعوم والروائح ..)) أما ديكارت فإنه يفرق بين نوعين من الصفات في الأشياء المحسوسة، صفات ثانوية، وصفات أولية[2] يقول: ((.. إن الجوهر مادياً كان أو روحياً حامل للأعراض، أو أنه ذلك الشيء المختفي وراءها والذي يمسكها حوله ويجمعها معاً ..)) وكلا هذين التحديدين يلمح التعارض القائم بين الجوهر والعرض، الجوهر هو الأصل الثابت للموضوع المحسوس، والعرض هو قيمته الطارئة الثانوية أو قشرته الخارجية.

ومن المفيد أن نعيد إلى الذاكرة أن الانطباع الحسي البصري أساس المعرفة الحسية، لم يكن يحمل إلى الإنسان التقليدي سوى الموضوع أو شكله الخارجي ثم بعض خصائصه العارضة، وهذا هو كل ما ينطبع في ذهنه عنه، وما يعرف منه، والذي يقيم على أساسه العلاقات بينه وبين غيره من الموضوعات. أما الجوهر فيبقى بعيداً البعد كله عن هذه العلاقات.

1- انظر هذا النص – عن كتاب ((الإرشاد)) باب القول – في نصوص فلسفية عربية . أبو زيد . عبد الهادي / 36 . القاهرة 1955.

2- انظر جون لوك ت . سلام . عاطف

وقد اتكأ الشعراء التقليديون على شكل الشيء وعلى لونه في صورهم الفنية اتكاءً كبيراً، ولم يحاولوا النفاذ إلى باطنه، وهذا أمر طبيعي في حدود القاعدة النظرية الفلسفية والشعرية لأن فلسفة الباطن والسعي وراء روح الشيء أو جوهره لم يحن موعدها بعد.

ثانياً - الوصفية:

كانت الصورة في الشعر التقليدي تقوم في الاسم، والاسم نعت زائد لا تكمن فيه أية رؤية، كما لا يقوم به أي تغبير، والفرق كبير بين أن يصف الشاعر تجربته وبين أن يعبر عنها، إن وصف التجربة أو الشيء عملية بصرية تحليلية سريعة تقوم على التعداد، وعيبها أنها توجه انتباه الإنسان إلى تفاصيل متتابعة، أما التعبير عن التجربة أو الشيء فهو عملية بصيرية تركيبية تقوم على الإدراك الداخلي، وميزتها أنها تثير في الإنسان كوامن أحاسيسه وأعماقها، وقد كان التقليديون يسمون عواطفهم و يصفونها ويفتشون جاهدين عن نعوت عديدة لإضافتها إلى المشابهة الأولى، وتم هذا تحت نظرية الصنعة، ونظرية الخيال الباني أو الوصفي، ومن ذلك قول شوقي 1/ 109:

بأبي وروحي الناعمات الغيدا   الباسمات عن اليتيم نضيدا

الرائيات بكل أحور فاتر   يذر الخلي من القلوب عميدا

الراويات من السلاف محاجرا   الناهلات سوالفاً وخدودا

ويمكن أن نفرع عن هذه الخاصة الأساسية للصورة الفنية ثلاثة ملامح هي: التقرير والمباشرة والتعميم، وإن كانت كلها في النهاية ترجع إلى بعضها بعضاً.

أ - التقريرية:

و تتصل بوظيفة الصورة الأولى (الشرح) كما تحمل بين جنباتها صفة الوضوح، والتقرير والوضوح هما الصفتان اللتان أكد النقد الأدبي العربي أهميتها في الشعر، وقد كان العرب يؤمنون بأن الكلام بعامة دون تفرقة بين شعره ونثره، ولا بين إشاراته الحرفية وصوره الفنية – لا يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، ولا يكون لفظه أسبق إلى السمع من معناه إلى القلب، أو على حد تعبيرهم أن يدخل في الأذن دون إذن، كقول الجارم 1/ 28:

هل رأيت النجم الذي يبهر العين ويمحو دياجر الظلمات

هل رأيت الغدير ينساب في القفر فيهتز مخصب الجنبات..

وربما لا نبالغ حين ندعي بأن معظم الصور في الشعر التقليدي من هذا النوع، فهي صور تقريرية واضحة لإدراكات حسية جزئية يستخدمها الشاعر ليؤكد فكرته الإشارية . والوضوح والتقرير هنا متداخلان لأنهما تقرير التجربة المحدودة الأبعاد، ووضوح الشيء في ذاته دون أن يصبح جزءاً من وعي الشاعر، وبعبارة أخرى إنه وضوح التقرير الذي ينقل التجربة من الخارج إلى الداخل، ومن الداخل إلى الخارج. وكأن شيئاً لم يتغير لا في المنظر الخارجي ولا في نفس الشاعر، ولا في نفس المتلقي، ولذلك فإنا نزعم أن الذهن التقليدي لم يكن ذهناً صورياً يتلقى العالم من حوله، ويدرك وجوده على أساس الصورة، بل كان في معظمه ذهناً سالباً يقوم على التفكير المجرد.

ب - المباشرة:

تتضمن هذه الصفة ظاهرتين أولاهما أن الصورة حرفية تسجيلية، تسجل السطح الظاهر للعلاقات بين الموضوعات، وتركز على بعد واحد أو بعدين، وثانيتهما أنها صورة قريبة التناول لا تغوص في أعماق الأشياء ولا في أعماقنا لأنها مما نعرف كل يوم، فهي لذلك صورة عادية مألوفة، وقد أكسبتها هاتان الظاهرتان شيئاً من الجفاف ومن النثرية التي تحدثنا عنها، ونسوق لهذا مثلاً قول البارودي يصف أيام الخريف 1/ 23:

تــوازن الــصيف و الــشتاء   واعتــدل الــصبح والمــساء
و اصطلحت بعد طول عتب   بينــهما الأرض والــسماء
فــلا اصــطحار ولا اكتتــان   ولا ابــتراد ولا اصــطلاء
تبتــهج العــين في ريــاض   أنــضرها المــاء والهــواء
منابــت زرعهــا بهــيج   وغــضة ماؤهــا رواء.

في هذه الأبيات تقترب الصور من الإشارات الحرفية لأنها تقوم على المباشرة وتسطيح العلاقة بين المركبات، إن الصور لا تحمل أي عمقٍ لأنها لم تجاوز قشور الموضوعات، وقد دمغت هذه التسجيلية غير الموحية والنثرية الضحلة الجافة معظم الصور التقليدية، ولا سيما صور الطبيعة[1].

1- جاء في التعليق على هذه القصيدة : ((إنها قيلت أولاً في رثاء جمال الدين الحسيني، ثم حولت إلى رثاء عبد الله فكري))

ج - التعميم:

نقول عن الصورة إنها عامة عندما لا تحمل خصوصية معينة، وبما أنا حكمنا على الصورة التقليدية بأنها وصفية فإنها بلا شك ستحمل صفتها التالية التعميم، ويتجلى هذا التعميم في نمطين من الصور: صور مطلقة تستعمل في مواقف مختلفة، وصور مجردة لا تميز التجربة، ومن النوع الأول قول البارودي في الرثاء[1] 1/ 30:

وما كان إلا كوكبا حل بالثرى   لوقت . فلما تمَّ شال ضياؤه

نضا عنه أثواب الفناء ورقرقت   إلى الفلك الأعلى به مضواؤه

وهي الصورة نفسها التي تغزل بها .. ويمكن أن نستمر في ملاحظتنا فنجد أن الصور الفنية التي استعملها الشاعر في النسيب تحولت عند شاعرٍ آخر كالجارم إلى صور تستعمل في مجال المديح !!، كقول الأخير في سعد 1/ 27:

من ذلك الشعشاع طال كأنه   صدر القناة وعامل العسال

وقوله فيه أيضاً 1/ 43:

أين ذاك الجبين ينضح نوراً   أين ذلك الحديث يقطر شهدا

أما النمط الثاني فكقول شوقي في شكسبير 2 / 7:

من كل بيت كآي الله تسكنه   حقيقة من خيال الشعر غراء

وكل معنى كعيسى في محاسنه   جاءت به من نبات الشعر عذراء

وقد أدى هذا النمط من الصور إلى أن يصف الفنان شعر شاعرين متمايزين في الأسلوب وطرق البناء بصورة واحدة كأن يقول الجارم في شوقي 2 / 90:

هل نسيتم للبحتري بيانه   أو بكيتم لمعبد ألحانه

نبرات تخالها صوت داو   دٍ بلفظ تخالها تبيانه

1- يذهب النقد الأدبي إلى أن الصفات التي يستعملها الشاعر في أبواب المديح والنسيب والرثاء واحدة لا تختلف إلا بأسلوب العرض.

ثم يقول عن حافظ 4 / 176:

حافظ زين القريض بفن   بحتري عذب رشيق المعاني

وقد يقال إن الشاعر في ذلك كله كان يمنح الصور المثالية التجريدية للفنان النمـوذج، إلا أنـه يجب أن نلاحظ أن الصورة السابقة على اختلاف أنماطها وألوانها كانـت تحمـل إشـارات صريحـة إلى الحقائق المقررة . وكانت تنعتها برؤيتها أشياء عامة، ثم تصنفها بالنظر إليها ذات علائق مطلقة، وهي هنا وهناك تجري تحت تأثير مفهومين: مفهوم الصنعة ومفهوم النمط، لأن الغاية التي تسعى أية صنعة لتحقيقها تدرك دائماً بعدّها شيئاً عاماً، ولا تدرك إطلاقاً على أنها شيئ متفرد، ومهما كان تعريف هـذه الصنعة دقيقاً فإنها تُعرض دائماً على أنها إنتاج شيء له خصائص يمكن أن تشاركه فيها أشياء أخـرى، ويقال مثل ذلك عن النمط أو الطراز، فأنت إذا أردت إنتاج نمط أو تحقيق نمط معين فما عليك إلا أن تقدم صوراً للعلاقات الاعلائية التي يتصف بها نوع الموضـوعات التـي تتحـدث عنهـا، كـأن تظهـر الملوك والأمراء والقواد في صورهم النمطية، والممدوحين مهما كانوا في صورهم النمطية، والنـساء في صورهنَّ النمطية، وأن تقدم القيم العليا أو المثل في صور نمطية وهكذا.

ولقد حققت الصورة الفنية تحت تأثير هذين المفهومين وفي إطارهما الخصائص العامة المصنفة أبلغ تحقيق، إلا أنها صور تشير في مجموعها إلى أن الشاعر أبعد ما يكون عن الوعي بها لأنـه أبعـد مـا يكون عن التعبير بها، فقد كان يستخدمها كما كان يستخدم إشاراته الحرفية اسـتخداماً واحـداً تحـت شتى الظروف والأحوال، بيد أنها لم تعبر أبداً عن ظرف أو حال.

خصائص الصورة في الشعر التقليدي

الصورة في النسق

نتحول الآن من دراسة الصورة المفردة إلى دراستها في نطاق النسق أو الكل العام، فهاتان الدراستان مرتبطتان ارتباط الداخل بالخارج، ولا يمكن فصل أيٍّ منهما عن الآخر، و إذا كنا نتهم الدراسة التقليدية للبلاغة بالانعزالية فلأنها كانت تنظر إلى الأشكال الصورية نظرة تجريدية استقلالية في حدود ذواتها وخارج نسقها، والصور أياً كان لونها لا يمكن لها أن تحيا حياتها كاملة، وتملك دلالتها كاملة، وتحمل قيمها كاملة إلا إذا وضعت حيث أراد لها مبدعوها في نطاق النص أو النسق.

لقد حددنا للصورة الفنية المفردة في الشعر التقليدي وظيفتين كانتا تتمان تبعاً لقانون اللياقة أو مراعاة المقام، غير أن هاتين الوظيفتين ومن ورائهما قانونهما لم يربطا بين الصور بعضها ببعضها الآخر، ويدعما العلاقات بينها، ويجعلاها تخدم ((الثيمة)) الكلية للعمل بقدر ما عملا على تحطيمها تحطيما، فالوظيفة أولاً سواء أكانت للشرح أم للتزيين كانت تتم في حدود ذاتها، وفي نطاقها الخاص بغض النظر عن مكان الصورة من الكل، واللياقة أو مراعاة المقام ثانياً لم تكن تشير إلى الموقف العام وإنما كانت تشير إشارة ضيقة إلى حيز معين زماناً أو مكاناً أو غرضاً أو غيرها.. تخدمه وترتبط به.

والذي نريد أن نؤكده أن الحديث عن الوظيفة التي قررناها للصورة في رحاب اللياقة لا علاقة له بالحديث عن وضع الصورة في نطاق النسق، والذين يفسرون المصطلحين (وظيفةٌ ولياقةٌ) في حدود الشعر التقليدي بكلمات نسقية أو ((ثيمية)) هم مخطئون، وربما كانت أولى أخطائهم وأهمها أنهم يحاولون أن يفرضوا تصوراً وتفسيراً معيناً للمصطلحات على أعمالٍ لا تحتمل هي بالإضافة إلى الروح العام للعصر مثل هذا التصور أو التفسير

وقد يكون في استطاعتنا أن نتجنب العيب السابق باعتمادنا منهج هذه الدراسة، وهو إقامة الصلة المتينة وتمكينها بين الموقف الفلسفي والنظرية الشعرية بكونهما الخلفية العميقة للنتاج الفني من جهة، وبين هذا النتاج نفسه من جهة أخرى، وإذا ما علمنا أن الذهن التقليدي في مجال الموقف الفلسفي كان يتصف بالانعزال والتحطيم وعدم النسقية لأنه ذهن ثنائي انفصالي، وإذا ما علمنا في مجال

النظرية الشعرية واللغوية والبلاغية الاتكاء الشديد على الوحدة الصغيرة كلمة أو لوناً بيانياً أو بيتاً والنظر إليها على أنها جزء مفرد مستقل بذاته لا علاقة له بالكل العام – أقول إذا علمنا ذلك كله أمكننا أن نبدأ بداية لا بأس بها في الحديث عن العلاقات بين الصور، أو لنقل لدراسة الصور في نطاق النسق.

من هذا المنطلق يمكن أن نضع ثلاث خصائص للصورة الفنية التقليدية في علاقاتها النسقية هي: التفكك والتراكم والتناقض.

أولا - التفكك:

من البديهي أن تكون هذه الخاصة هي إحدى الملامح الرئيسة وأهمها في البناء الصوري للقصيدة، فما دام الذهن التقليدي يفقد تماسكه، وما دامت القصيدة تقوم على الاثنينية المتقابلة بين الفكرة والصورة. وعلى تعدد الموضوعات وعلى انعدام الوحدة بأشكالها المختلفة، بل ما دامت الصورة ذاتها تدخل العمل بصفتها وحدات مستقلة منفصلة لا علاقة لها ببعضها بعضا – فإن النتيجة الطبيعية لذلك أن تتصف الصور أول ما تتصف في نطاق نسقها بالتفكك.

وفي الحق أننا نعثر في القصيدة التقليدية على العديد من ضروب التفكك والأشكال الانفصالية والاستقلالية، فهناك انفصال الألوان البيانية عن الأفكار بصفتها – أي الألوان – زيادات للتزيين والتوضيح، وهناك انفصال الصور عن ((الثيمة)) العامة للقصيدة إن وجدت، وبالتالي عن تيار الذهن وعن بناء العمل، وهناك انفصال وتفكك الصور بعضها عن بعضها الآخر ذلك أن كل صورة أو مجموعة من الصور تستقل بذواتها لتخدم غرضاً معيناً لا علاقة له بالغرض الذي قبله أو بالغرض الذي بعده، وبذلك يكون العمل الفني بمجموعه وليست الصور وحدها يتسم بهذه الصفة الدامغة: فقدان الوحدة والتماسك، أو حسب الاصطلاح الذي آثرناه ((التفكك)).

ويمكن أن نعمم الوضع أكثر من ذلك فنزعم أن الروح العامة الإعلائية التي أثرت في أنواع الفنون، وشملتها بطابعها كانت تحمل مثل هذه الصفة المحطمة، وقد أشار إلى ذلك بعض الدارسين حيث قال[1]:

1- انظر: محمد حسن زكي المرجع السابق / 677.

((... لا تفوتنا الإشارة إلى صفة ظاهرة في الفنون الإسلامية / لا سيما في معظم صور المخطوطات، وقد يصعب أن نجد في المعاجم اللغوية كلمة واحدة للتعبير عنها، فإن قوام هذه الصفة أن الوحدة والتماسك غير تامتين في الصورة، وأن الاشتراك بين الأشياء الثانوية فيها غير طبيعيٍّ أو منطقيٍّ، مما يجعل الصورة تبدو كأنها قطعة من الفسيفساء أو الزخرفة المطعمة، فالخطوط متداخلة، والألوان متنافرة، وبعض الأشكال يحجب بعضها الآخر أو يخترقها، أو ينشأ منها، ومنظر الحديقة الغناء يجاوره منظر الصحراء القاحلة، وبين المناظر الطبيعية الجميلة نجد مستطيلات صغيرة تضم زخارف كتابية دقيقة والرسوم الهندسية تتصل بالزخارف البنائية ..)) .

ونستطيع بكل سهولة أن نستعير هذا الكلام لنصف به أيضاً لوحات الطبيعة التي كان يقدمها الشعراء والتي تمتد طولاً وعرضاً باتساع فسيح دون أن تقدم للقارئ أثراً كلياً واحداً أو منظراً له زاوية معينة أو لحظة منه تدخلك إلى أعمق أعماقه، وليس من شكٍّ في أن هذه الظواهر كانت تعمل عملها لتمنح نسق القصيدة وصورها الفنية الخاصة الأساسية التي نحن بصددها.

وإذا أنعمنا النظر مثلاً في قصيدة شوقي الرائية التي يمدح فيها الخليفة و يقدم في مطلعها وصفه للطبيعة 2 / 36:

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري حتى أريك بديع صنع الباري
الأرض حولك والسماء اهتزتا لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال كأنها أم الكتاب على لسان القاري
دلت على ملك الملوك فلم تدع لأدلة الفقهاء والأحبار
من شك فيه فنظرة في صنعه تمحو أثيم الشك والإنكار

أقول إذا أنعمنا النظر في أبيات القصيدة جميعاً (ستون بيتا) وتتبعنا طبيعة العلاقات بين الصور الفنية فيها فإنا سنجيب عن الأسئلة الآتية بالنفي: هل تشكل الصورة الواحدة مع الصورة التي قبلها أو التي بعدها في الحيز الواحد بالإضافة إلى الكل العام علاقة متداخلة بحيث تؤدي إليها أو تلتحق بها؟، هل ترتبط كل مجموعة من الصور وتتماسك على أساس من الوحدة .. أية وحدة؟، هل تتضافر مجموعات الصور لتؤدي في النهاية إحساساً كلياً موحّداً ؟ ... وأكثر من ذلك: هل

تلتحم الصور في تيار الوعي عند الشاعر وفي القصيدة الواحدة ومن ثم في ذهن المتلقي التحام الأجزاء الحية في الجسم الحي بحيث إذا أسقطنا جزءاً أو بترنا عضواً يبقى العمل أو الجسم ليؤدي عمله دون أية خسارة أو نقص ؟ ...

لقد أجبنا عن بعض ذلك حين حذفنا الصور في نطاق علاقاتها بالأفكار فبقيت الأفكار كما هي، ونجيب الآن مرة ثانية بالسلب حين نحاول أن نحذف بعض صور القصيدة في ضوء علاقاتها وصلاتها . ولعل الدور الذي تؤديه ((الحكم)) هنا مما يؤكد ظاهرة الاستقلال والتحطيم والتفكك.

ويوضح الشكل الذي أرينا فيه بناء القصيدة التقليدية في بداية الفصل هذه الصفة ويبرزها، فهو يرينا كيف تنتشر الصور هنا وهناك دون أي ضابط أو نظام ودون أي انتماء عضويٍّ إلى هيكل العمل، إنها مجرد زيادات تابعة ألحقت بالأفكار الرئيسة لتعترضها وتفصل بين بعضها بعضاً، ثم لتستقل بذواتها، ويبدو أن الأمر لا يقف عند الصور بل يتجاوزه إلى الأبيات التي تنزع بدورها هي الأخرى إلى الاستقلال، فنحن نقف في قراءتنا لها عند كل بيت، ثم نحتاج إلى بداية جديدة للبيت التالي، وهكذا نحس عدم الاستمرار، وبالتالي عدم الارتباط، أو لنقل التفكك من أكثر طريق.

ولئن كنا نخلص من هذا إلى أن بعض الصور الفنية في القصيدة التقليدية كانت طليقة وغير مقيدة لأنها لم تكن ترتبط بأي رباط يشدها إلى إطار العمل ويجذبها إلى وحدته ، ويدفع بها إلى أثر كليٍّ عامٍّ تصدر عنه، فإننا يجب ألا ننسى أن الإخفاق في تلاحم الصور وإقامة العلاقات النسقية العضوية بينها لا يشير إلى درجة واحدة ثابتة لدى جميع الشعراء، فإذا كان البارودي يمثل قمة هذا الإخفاق في تلاحم الصور وإقامة العلاقات النسقية العضوية بينها لا يشير إلى درجة واحدة ثابتة لدى جميع الشعراء، فإذا كان البارودي يمثل قمة هذا الإخفاق فإن شوقياً يمثل أقل درجاته، ويكفي أن نقف عند تلك الصور التي كانت تدخل العمل (في حالة البارودي) و هي جاهزة تماماً، ويبينها شوقي وهي في مرحلة الإعداد أو في دور التحضير معتمداً هو والجارم من بعده على العلاقة ((أو)) بينها (وإن كانت ((أو)) هذه تؤكد الاثنينية من جهة بيد أنها تؤكد الالتحام من جهة أخرى) أقول يكفي أن نقف عند هذه الظاهرة لندرك أية خطوة خطتها الصورة وانتقلت بها من التفكك إلى إرهاصات الالتحام، وهي الخطوة نفسها التي انتقلت فيها القصيدة التقليدية من فترة الاستلهام الكامل للقديم إلى فترة التأثر بالموقف الرومانسي ومعطياته.

ثانياً - التراكم:

تقود ظاهرة انعدام الوحدة وفقدان التماسك في البناء الصوري إلى التفكك، في حين تقود ظاهرة التراكم وكراهية الفراغ إلى خاصة الازدحام أو ((التكديس)) أو ما أطلقنا عليه مصطلح ((التراكم))، ونعرفه بأنه تجمع صوري مكثف يتركز في حيز واحد من القصيدة في حين تخلو بقيتها أو تكاد منه بعامة ومن الأبنية الصورية بخاصة، وقد يكون التراكم في أول القصيدة أو في منتصفها أو في آخرها فهذا لا يهم، فالمهم أننا أثناء سيرنا مع الشاعر سيراً وئيداً وفي خط بياني ضئيل التذبذب نصطدم فجأة بحائط صلد كثيف من الأحجار المزركشة الصورية تزدحم جنباً إلى جنب وتتراكم، وتدفع بالخط البياني إلى أقصى مداه ثم تنزل به فجأة مرة أخرى وكأنها إحصائيات عددية شاذة قصد إليها الفنان قصداً، وتفسير ذلك اعتماداً على ظاهرتي التكرار وكراهية الفراغ السابقتين أمر يسير، غير أننا نستطيع ربط الموضوع بشيئين أولهما خضوع الفنين الشعر والرسم إلى روح إعلائية عامة أو اقترابهما من بعضهما بعضاً في استخدامهما لأدواتهما: الألوان والأشكال البيانية، وثانيهما محاولة من الشاعر دائبة لإظهار براعته التي جره إليها اعتقاد قديم وقر في ذهنه وهو أن من تمام البراعة في الشعر القدرة على التشبيه، ومن أمثلة ((التراكم)) قول شوقي في فقرة ((التلاقي على سهل فرسالا)) من مطولته ((صدى الحرب)) 1 / 54:

ورحنا يهب الشر فينا وفيهم	وتشمل أرواح القنال وتجنب
كأنا أسود رابضات . كأنهم	قطيع بأقصى السهل حيران مذئب
كأن خيام الجيش في السهل أينق	نواشز فوضى في دجى الليل شذب
كأن السرايا ساكنات موائجا	قطائع تعطي الأمن طوراً وتسلب
كأن القنا دون الخيام نوازلا	جداول يجريها الظلام ويسكب
كأن الدجى بحر إلى النجم صاعد	كأن سرايا موجه المتضرب

في هذه الأبيات وبقيتها تتكرر أداة التشبيه أربعاً وعشرين مرة، وتتجمع الصور الفنية بشكل مكثف يلفت النظر، ولا يمكن أن ندعي بأن هذا التكرار، تكرار الأداة هو خاصية شاعر بعينه، كما هو الحال لدى شاعر قديم كابن هانئ، وإنما هو طبيعة الذهن التقليدي الذي لا يعرف الاستمرار ولا التسلسل بقدر ما يعرف التجميع والتحطيم.

ويبدو أننا نحتاج هنا لإزالة اللبس في ناحيتين الأولى العلاقة بين جمال البناء وجمال العناصر المؤلفة له، وثانيهما العلاقة بين الكثرة وظاهرة الترابط، وفيما يتعلق بالناحية الأولى فإن من أشهر التجارب وأسهلها تلك التي تبين لنا أن أبسط الخطوط يختلف تأثيرها في النفس باختلاف النسب بينها، ولو كان جمال البناء يعتمد أو يرتد إلى جمال عناصره المفردة التي يتكون منها لكان العامة محقين في اعتقادهم بأن المنازل المبنية جميعها من الرخام و الغارقة بالتشكيلات الفسيفسائية متكافئة في جمالها.

وأما فيما يتعلق بالناحية الثانية فإن الحقيقة التي ربما كانت أهم شيء في ميدان الفنون هي أن للكثرة الرتيبة قدرة محدودة على الترابط، فالشيء الذي هو في ذاته متجانس ومتزاحم لا يمكن أن تصبح له علاقات متنوعة عديدة، ومن ثم نجد أن النتاج الفني الذي يحتوي على تكرار لا ينتهي للعناصر نفسها، أو يقوم على تراكم مثقل لها إنما يكون له تأثير جاف جامد ومحدود.

ثالثاً - التناقض:

يحدد هذه الخاصة النظام العام للقصيدة التقليدية (صوراً وإشارات)، ذلك النظام الذي تتعدد فيه الموضوعات وتتفاوت، والذي فقد طوال تاريخه وحدتين هما الوحدة النفسية والوحدة العضوية، ولقد رأينا كيف كانت القصيدة تبنى بناء اثنينياً تتسم فيه العلاقات بين صوره بخاصتي التفكك والتراكم، وتأتي ها هنا خاصة التناقض أو انعدام الوحدة الشعورية أو الجامع النفسي لتؤكد أن البناء الصوري للعمل كان يتسلسل عند الشاعر حسب ما تمليه عليه ذاكرته التي تستوحي معطياتها من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة الموحدة والصاهرة، صحيح أن بعض الشعراء ألحوا على مفهوم التأثير بيد أن هذا المفهوم لم يرتبط لديهم بالأثر الكلي العام للعمل، فهذا الأثر أبعد ما يكون عن تصورهم، وإنما كان يرتبط بالأمر الجزئي الذي يقوم على ما في نفس القارئ، ولا جناح إذا حملت الوحدة أو الصورة الواحدة إلى القارئ تأثيراً قد يخالف أو يناقض التأثير الذي تركته الصورة السابقة أو الذي ستحمله الصورة اللاحقة.

ويظهر أنا نستطيع أن نرد أسباب هذا التناقض أو انعدام الوحدة بالإضافة إلى الرؤية الجزئية الضيقة لعناصر العمل وفقدان النظرة النسقية للكل العام، إلى الطبيعة المنطقية العقلية للتركيبات الصورية، تلك الطبيعة التي تحدثنا عنها في كتابنا ((مقدمة لدراسة الصورة))[1] وسواء أكانت الأسباب هذه أم تلك، أو كلها مجتمعة فثمة أمثلة عديدة على هذه الخاصة بعضها يمكن أن نراه في

1- منشورات وزارة الثقافة 1982

الأبيات المتجاورة ونرده إلى دخول الوحدات التقليدية جاهزة دون التفكير في العلاقات بينها، وبعضها الآخر يمكن أن نراه في الكل العام ونرده إلى انعدام الرؤية التكاملية أو النسقية لدى الشاعر التقليدي، ونسوق للتدليل على الظاهرة قول البارودي يصف الغانية الساقية 2/ 6:

تدور علينا بالمدامة بيننا تماثيل إلا أنها بيننا تجري

إن من الصعب على القارئ أن يتجنب ذلك الإحساس بالبرودة والصلادة والجمود التي توحي بها كلمة تماثيل .: . ثم يقول بعدها:

إذا انفلتت في حاجة خلت جؤذراً أحس بصياد فأتلع من ذعر

لوى قدها سكر الخلاعة والصبا فمالت بشطر واستقامت على شطر

فيقدم صوراً كلها حركة وحياة وتتناقض أساساً مع الصورة الأولى الجامدة، وربما كان مرجع ذلك هي أن لفظة تماثيل لم تكن لتدل أيامها إلا على الصور الجميلة، مثلها مثل كلمة دمية التي استعملها البارودي كثيراً ووصف بها المرأة الجميلة، ولكن هذا لا يدفع ذلك الإحساس الذي ألمحنا إليه والذي يتناقض مع الإحساس الذي تحمله الصور التالية حتى إن احترز الشاعر باستثنائه ليدل على الحركة.

ومن هذا القبيل تلك الصورة التقليدية التي توهم الكثير من الشعراء أن مجرد محاولتهم الجمع بين شقيها دليل البراعة الفائقة، أعني بها صورة البرق الضاحك والدمع الساقط كقول البارودي 1/ 109:

ضحوك ثنايا البرق تجري عيونه بودق به تحيا الربى والصحاصح

وقوله 1/ 25:

ضحاكة كثيرة النواح منشورة في الأفق كالوشاح

تحملها كواهل الرياح

وقول حافظ 1/ 33:

ما ثغور الزهر في أكمامها ضاحكات من بكاء السحب

وقول الجارم 1/ : 22:

ضاحكات إذا بكى عابس الغيث وفاضت عيناه بالعبرات

والسؤال هل يمكن أن يربط بين صورة الضحك وصورة البكاء جامع نفسي واحد؟ أرى أن الجواب بالسلب. و أن محاولة الشعراء في ذلك كانت عابثة لأنهم كانوا يسعون تحت تأثير ((الجامع في كل)) إلى البحث عن المشابهات المنطقية دون ربط بعضها ببعضها الآخر، وشدها أو إدراكها في ضوء علاقتها بالنفس الإنسانية، هذه النفس التي قد تطرفها براعة الجمع بين الصورتين المتناقضتين الخارجيَّتين لبكاء السحب وضحك البرق، غير أنها سرعان ما تتجشأ ما استطرفته حين تحس أنه مجرد خداع كاذب.

ومن أمثلة الظاهرة الثانية ((التناقض الصوري في نطاق النسق الكلي)) نذكر قصيدة شوقي في ((أبو الهول)) وربما نحتاج لكي يكون الموقف أكثر وضوحاً أن نضم إليها جميع الأبيات التي تعرض فيها الشاعر لأبي الهول، وفيها نجد أن صورة هذا الأثر ترتبط في ذهن الشاعر خلال الحقب الطويلة التي عاشها – مقعداً رهين الرمال – بالقوة والجبروت والقدرة والخلود كقوله:

وقد جاب في سكرات الكرى   عروض الليالي وأطوالها
وألقى على الرمل أوراقه   وأرسى على الأرض أثقالها
يخال لأطرافه في الرمال   سطيح العصور ورمالها

وإذا انتقلنا إلى الصور التي قدمها في مطولته رأينا أنه لا يكتفي بأن يعيد الصور السابقة، صور القوة والجبروت والبطش والقدرة والتنبؤ، بل يؤكدها بصور أقوى وأعظم و أقدر 1 / 132:

فيالدة الدهر، لا الدهر شبَّ   ولا أنت جاوزت حد الصغر
- تحيرت البدو ماذا تكون   وضلت بوادي الظنون الحضر
فكنت لهم صورة العنفوان،   و كنت مثال الحجى والبصر
- كأن الرمال على جانبيك   وبين يديك ذنوب البشر
كأنك فيها لواء الفضاء   على الأرض أو ديدبان القدر
كأنك صاحب رمل يرى   خبايا الغيوب خلال السطر

ولكن أبا الهول لا يمثل لشوقي هذه الصور فحسب، بل يمثل له صوراً أخرى مناقضة تقف

على الطرف الآخر، إنه بالنسبة إليه أيضاً مظهر للضعف والشلل والعجز، يقول:

تهـزأت دهـرا بـديك الـصبا ح فنقـر عينيـك فيمـا نقـر
أسـال البيـاض وسـل الـسواد و أوغـل منقـاره في الحفـر
فعـدت كأنـك ذو المحبـسـ ين، قطيع القيام سليب البصر
ـ فلم يبق غيرك من لم يحف ولم يبـق غـيرك مـن لم يطـر
تحـرك أبـا الهـول هـذا الزمـا ن تحرك ما فيه حتـى الحجـر

فأبو الهول لذة الدهر الخالد الذي ركب متن الرمـال لطـي الأصـيل و جـوب الـسحر، هـذا الجواب الأزلي أصبح في هذه الصور ضعيفاً أمام ديك من ديوك الدهر اسمه ديك الصباح، شوه عينيه وجعله قطيع الكلام، سليب البصر أي أخرس أعمى، ثم يحطم شـوقي أبـا الهـول في نهايـة الأبيـات تماما، فلم يعد يمثل لديه ذلك المسافر الخالد الذي ينتقل خلال العصور، ولا هو خصم الدهر ولا هو صديقه، وما نظنه يستطيع أن يكون أيضاً ديدباناً أو قارئ غيب، أو حتى إنساناً وفياً يرقب عودة بنـاة الأهرام العظام، لقد زال كل ما تلبس به من رمز أو رموز حية سـابقة وعـاد شـيئاً أقـلَّ مـن الحجـر، جامداً لا يتحرك في زمان تحرك كل ما فيه حتى الحجر[1]

وهذا هو معنى ما نقصده بتناقض الصور في نطاق الكل العام فإن الصور التي قـدمها شـوقي لأبي الهول في قصيدته لا تحمل أي أثر موحد مترابط لموضوع واحد يعـرض في أشـكال يؤكـد ويـشد ويسلم بعضها إلى بعض، بل ولا يعود ذلك إلى أن أبا الهول لا يمثل رمزاً واحداً في ذهن الـشاعر أَوْلا يشير إلى شيء معين، وإنما يعود أيضا إلى أن شوقياً كغيره من الشعراء التقليـديين كـان يفتقـر فنـه إلى الإطار النسقي، والنظرة الكلية والوحدة العضوية والنفسية، والرؤية التي لا تقف عند حدود الـصور بذواتها ولذواتها بغض النظر عن صلاتها، وإنـما تتجاوزهـا إلى العلاقـات، فالعلاقـات وحـدها هـي القادرة على إيجاد الفن السليم.

1- انظر عباس : إحسان : ((فن الشعر)) الفصل الأخير.

الفصل الثاني

أشكال الصورة الفنية في الشعر التقليدي

في مناهج دراسة الصورة الفنية تبرز شدة الحاجة إلى تلاحم الحديث عن الشكل والمضمون لتجنب الكثير من العيوب والسقطات التي يتردى إليها من يتكئ على أحدهما، ولكن الأمر الذي يعترضنا أن طبيعة الصور التقليدية بالإضافة إلى طبيعة الذهن التقليدي لا تسمح لمثل هذا التلاحم أو الاتكاء، فالصورة التقليدية كانت تعد شيئاً زائداً على المعنى، أما الذهن التقليدي فلم يكن يرى الحياة رؤية صورية و بالتالي لم يكن يتوسل بالصورة كوساطة تحمل ما يريد، ومن هنا فإن مضمون القصيدة التقليدية تقرره الأفكار ولا تحمله الصور التابعة التي يمكن حذفها أو إهمالها، وإذا ما أريد الحديث عن هذا المضمون فيجب الوقوف عند الإشارات الحرفية أكثر من الوقوف عند مضمون الصور الذي لا تقدم دراسته دراسة منفصلة أية قيمة إن لم نذهب إلى أبعد من ذلك فنزعم أنه من الخطورة بمكان أن يدرس المضمون الصوري لشعر يقوم أول ما يقوم على تقرير الأفكار.

ولعلنا نستطيع أن ننأى عن هذه الخطورة بإقامة دراسة متداخلة لمصادر الصور وموادها ومضامينها، وعن طريق هذا الربط يمكن أن نقترب أكثر فأكثر من طبيعة الصورة التقليدية واختلاف دورها الذي تلعبه لدى الشعراء، وتباين شخصياتهم الفنية وأمزجتهم وطبائعهم، وسنتناول هذه الملامح كمدخل للحديث عن أشكال الصورة.

إن نظرة فاحصة على الصور التقليدية لتحدد موضوع المصادر الرئيسة التي استقى منها الشعراء معظمها، ويبدو للوهلة السريعة أنها تكاد تكون مصادر واحدة لا تختلف فيما بينها في النوع بل في الدرجة، وهذا حقٌّ لأن المحدودية كانت صفة دامغة وسمت أغلب الأبنية الذهنية والفكرية والصورية للإنسان ونشاطاته، فقد ربطته بالقشرة الخارجية وأبعدته عن النفس، قيدت خياله، وحددت مسارب ثقافاته، وبما أن تنوع مصادر الصور وأهميتها يعودان أولاً إلى تنوعات عديدة في اهتمامات الشاعر و قدراته و استعداداته، وهو أمر يختلف فيه الشعراء التقليديون في الدرجة قبل

النوع فإن ((الكم)) سيكون الآن أحد مقاييسنا في الحكم على مصادر صور كل شاعر وموادها، وهو شيء من السهولة ملاحظته إذا قارنا صور ((البارودي)) بصور ((شوقي)).

بيد أن هذا المقياس الكمي أو اختلاف مصادر صور الشعراء في الدرجة أكثر من النوع ليس صحيحاً على إطلاقه و إلا ما كان هناك ((أسلوب)) يمتاز به أيٌّ من غيره . ويختلف به عن سواه، بل وأصبح الجميع واحداً تغني دراسته (الواحد) عن دراسته (المجموع)، وهو أمر يرفضه منطق الفن أياً كان نوعه، إن الفن يحمل - أين وجد وكيف وجد – تشابهاً مصحوباً بالاختلاف، واختلافاً مصحوباً بالتشابه، وبما أن الفنان (منتج الفن) هو ذلك الإنسان الذي ينظر إلى العالم على النحو الذي ينظر فإنه يكوِّن بالضرورة نظرة عامة هي في الوقت نفسه نظرة خاصة، وبالعامة نعنى وجهة نظر مشتركة بين الفنانين جميعاً، وبالخاصة نقصد وجهة نظر لا تشترك فيها الأكثرية، وبكلمة أخرى، إن الفنان كفنه يحمل صفتيه الأساسيتين: الخصوصية والعمومية، وقد تتغلب إحداهما عند شاعر أو تيار على غيرها، إلا أنهما تبقيان صفتين متلازمتين له.

ويمكن على العموم أن نرد أوجه التشابه في مصادر[1] الصور في الشعر التقليدي إلى الموروث الثقافي، فقد كان الشعراء – بشكل أو بآخر – يقبسون من القديم، ويستمدون منه، وإن كان بعضهم يستعمل الأحجار كما هي دون تغيير في حين يؤثر البعض الآخر أن يلونها ويضفي عليها شيئاً من الثبات، وليست الصور الجاهزة هي كل الصور المستمدة من هذا القديم لأن هناك كميات عديدة من شتى الأنماط الصورية تنضم إلى هذا المصدر، وتمثل صور البارودي قمة هذا الضرب كما سنبين في الفصل القادم.

وبعد هذا نجد تنوعات أغلبها كمية في مصادر الصور، ففي نطاق صور ((الإنسان والجسد الإنساني)) نجد أن الشعراء اتكؤوا على ثلاثة أنواع من الصور هي صور الإنسان وشرابه ((الخمر بالذات)) وحياته، وقدموا في مجال النوع الأول صوراً للذكر وللأنثى، والأولى تكثر في شعر المديح والرثاء وهي أقرب إلى الإشارات، والثانية تظهر في الغزل، وهي أشد قرباً من البناء الصوري أو البلاغي، والفرق بين النمطين كبير فمجرد الإشارة إلى شيء لا يعني أنك قدمت بالضرورة صورة

1- انظر اللوحة البيانية الأولى.

فنية عنه، إن الصورة تحمل اهتمامات الشخص ووجهة نظره ورغباته ومشاعره، في حين لا تعني الإشارة سوى ثقافة قد تكون ضحلة أو عميقة، وعندما يشير الفنان إلى شيء ما يكون في وضع شعريٍّ يختلف عنه حين يخلق صورة ما، وتبرز هذه الحقيقة في مقابلة صور الذكر بصور الأنثى، فالصور الأولى كانت تتشكل تبعاً لعلاقة الأحاسيس بالأفكار، أما الصور الثانية فقد كانت تتشكل تبعاً لعلاقة العواطف بالأفكار، وصفة الأحاسيس ((الآنية))، أما صفة العواطف فالاستمرار والكمون، وعلى هذا الأساس يسهل تحليل بعض الصور: إن صور الذكر في مديحه أو رثائه يرتبط معظمها بالآنية، ولذلك انخفضت عند البارودي الذي ألح على ذاته، وقلت عند حافظ الذي انصرف وراء مجتمعه ونفسه، في حين ارتفعت عند شاعر البلاط شوقي وشاعر الملك الجارم ... ويتغير الوضع مع صور الأنثى التي ارتبطت بالعواطف، فإن حافظاً شاعر البؤس والجارم الذي فني في غيره يهبط لديهما هذا النوع من الصور ليعلو لدى البارودي وشوقي شاعري الترف والبذخ والثراء، وقد قدم كل منهما صوراً عديدة للأنثى ولعاطفة الحب التي توحد بينها وبين الرجل، ولم يفرقا على الغالب بين الحب وبين الشهوة أو الغريزة الجنسية، ولذلك فمن العسير أن نجد أكثر من محور واحد تدور عليه صور الحب، هذا المحور هو الجسد الأنثوي من حيث هو متعة، وبالتالي فمن العسير أن نجد العديد من العناصر المتقابلة والمتضادة تدخل في تشكيل صور الحب، إن الحب هنا لا يحمل سوى عنصر واحد إنه جنة أو راحة أو نعيم أو خدر ... أو انتخب ما شئت من الصفات التي تدل في مجموعها على قيمة اللذة النوعية الواحدة.

وترتبط بصورة الحب والأنثى صورة الخمر، فمن الطبيعي إذاً أن تظل الصور محتفظة بكمياتها، فحافظ والجارم لم يقدما صوراً تكاد تذكر للخمر، الأول لفقره والثاني لسلفيته، وإن فعلا فإن استمدادهما من القديم يدمغ صورهما الخمرية، أما البارودي و شوقي اللذان تغنيا بالأنثى والحب والطبيعة فإنهما وقفا عند الخمر يغنيانها مشاعرهما ويبثانها أشواقهما، ويربطانها بنفسيهما وبالطبيعة، وقدما في هذا صوراً عديدة استمدا قسماً منها من القديم، واستمدا القسم الآخر من تجربتهما الحياتية المباشرة، وترتكز صور الخمر عند البارودي على اللون فهي خمرة شكلية، وترتكز عند شوقي على الأثر فهي خمرة ((روحية))، وإذا لم يحدد الثاني الوقت المفضل لشربها فإن الأول يؤثر أن يشربها صبوحاً، ويستطيع الدارس من هذه الناحية وفي تتبعه لجميع الصور أن يجد تناقضاً بين الإشارات الحرفية للخمر عند البارودي وبين صورها، وتعليل هذا التناقض أسهل من رصده.

ولم يكن ارتباط الحب بالخمر هو الوحيد فثمة ارتباط آخر يمكن عقده بين الحب وبين الحياة، أو نقول إن الصور المتممة للحب هي صورة الحياة، أما الصور المقابلة فهي صور الكره والموت، فما دور هذه الصور لدى شعرائنا التقليدين؟

لقد قلنا من قبل إن هؤلاء الشعراء لم يعرفوا شيئا عن الحياة لأنهم لم يعرفوا شيئا عن الموت رغم أنهم قدموا صورا كثيرة عنهما، و ذلك لأنهم اقتصروا على رصد آليتها وظواهرها العامة التي تبدو واحدة للجميع . وعلى العموم نقول إن الحياة كانت عندهم كالحب مشوقة، ومن ثم فإن الموت كان يحمل إليهم الحزن والرعب، إلا أنهم لم يقدموا لهاتين القيمتين صوراً قائمة بذاتها.

وتلفتنا بعض صور الطعام وعمل الجسم والأمراض ... اتسم بها شعر شوقي، ومهما قيل عن شحوب هذه الصور غير أنها تدل على بدء الطريق نحو الرؤية المشخصة والإنسانية، وهي الظاهرة التي ستقوى في التيار الرومانسي، كما تدل على صفة أساسية في صور شوقي تلك أنها بالنسبة لبقية صور الشعراء تتصف بالتنوع.

في مجموعة صور الطبيعة نلاحظ أن الشعراء أغرموا بصور الأزهار وبالربيع وحده – على الأغلب – من فصول السنة، والأجرام السماوية الثلاثة الشمس والقمر والنجوم ؛ والنسيم والماء ... وكلها صور إن كان يحلو لبعضهم تفسيرها على أساس من الحرمان، ومن حياة الصحراء فإنها بلا ريب تؤكد الوجه المشرق البراق للحياة، هذا الوجه الذي لم يكن الشعراء يعرفون غيره، وربما يصح زعمنا هذا أيضا إذا علمنا بأن الطبيعة – على العموم – كانت ترتبط في الذهن الشعري التقليدي بالخمر والمتعة أكثر مما ترتبط بالتأمل والانطلاق الفسيح وراء مسارب الروح.

ويجب أن نشير هنا إلى حقيقتين الأولى أن معظم صور الطبيعة الخارجية مستقاة من القديم أو من الثقافة، يظهر ذلك بوجه خاصٍّ في صور الطقس وأنواعه حيث نعثر على صور كثيرة للبرق والرعد والغيوم لا تعرفها البيئة التي أنتجت الشعر، والحقيقة الثانية أن تغلب صور الطبيعة النامية على الطبيعة الثابتة ربما أوحى إلى البعض بأن الشعراء كانوا يرصدون حياة الطبيعة في حركتها النامية الباسقة، والواقع أن الأمر مضلل إن صرنا إلى ذلك لأن الثبات كان المقولة الأساسية التي كانت تدمغ الأشياء حتى الأشياء النامية، إن الأزهار أو الكواكب لم تكن ترصد في تطور حياتها أو حركتها الدائبة

بل في كمالها أو شكلها الثابت، وربما كان الثبات نفسه لا يصل إليه الشاعر عن طريق ملاحظة التحول أو التغير في الأشياء، وعن طريق عدم التوازن بينها بقدر ما كان يبدأ به كحقيقة مسلمة دامغة.

بعد صور الطبيعة تلفتنا – في اللوحة البيانية – أمور عدة نحاول أن نجملها :

في مجموعة صور الحيوانات اتكأ الشعراء على صور الأنواع (وخاصة ذات الأصوات الرخيمة كالحمائم والبلابل) لترضي آذانهم في جو الطبيعة العبق بالخمر والحب، ولتلذ أحاسيسهم في حياتهم اللاهية.

في صور الحياة المنزلية والحياة اليومية نستطيع أن نقول إنهم لم يكونوا يلتفتون إلى دقائق الحياة التافهة وإلى الريف بقدر ما كانوا يلتفتون إلى الإلحاح على صور الجواهر والآثار وحياة المدينة، وتعليل ذلك بسيط، فالجواهر بأنواعها وندرتها كانوا يحتاجون إليها شكلاً وقيمة، محرومين وباذخين، وسط حياتهم العابثة أو الكالحة ... و الآثار جزء لا يتجزأ من ردتهم إلى الماضي ومحاولة بعثة وإحيائه والوقوف عنده، وسواء أكانت هذه الآثار إسلامية أم غير إسلامية فإنها تدل على اعتصام الذات أمام الدخيل ... والمدنية كانت آثر لديهم من الريف لأن مجتمعهم كان مجتمعاً إقطاعياً وبرجوازياً تخدمه جميع النشاطات، ومن البديهي أن مثل هذا المجتمع لا يمكن أن يوجه الأنظار نحو الريف والفلاح ونحو الإحساس بهما.

في مجموعة الثقافات والفنون نرى صور الدين عند شوقي تكثر بشكل بارز، بينما تحتل صور الموسيقا والفنون التشكيلية مكاناً لا بأس فيه في شعر الجارم. وفي الحق أن الصور الأخيرة أقرب إلى الإشارات في حين تمثل الصور الأولى جانب الرؤية في حياة الفنان، ولعل شوقياً في هذا الضرب من الصور الدينية بخلاف التقليدية يبز أقرانه، وتدلنا دراستها دراسة عنقودية (الصور في تجمعاتها) على أن القيم الدينية في قداستها ومعطياتها تشكل الجانب الآخر - أو الأول لا يهم - من وعي الشاعر ولا وعيه أيضاً، في حين تشكل الجانب الثاني قيم الحياة اللاهية، وفي اندماج هذين النمطين من القيم وتلاحمهما تتكون شخصية شوقي التي يؤثر بعضهم أن يسمها بالازدواجية، ونؤثر أن نسمها بالطبيعة والاستواء . وليس من مهمتنا أن نناقش فيما إذا كان متديناً أو لاهياً أو الاثنين معاً وفي آن، ولكننا نزعم من خلال دراستنا لصوره أن ثقافته الدينية و إحساساته الدينية وأفكاره الدينية تشكل حجر الأساس في رؤيته للحياة، وسواء ارتبطت معه خمرة الدنيا بخمرة الآخرة، أو جنة الأرض بجنة السماء، أو جمال الأنثى الزائل بجمال الحور العين الخالد فهذه كلها ارتباطات تؤكد الرؤية ولا تلاشيها.

والصور بعد هذا تحتاج إلى إنعام في النظر أكثر . وفحص هادئ أعمق، ومقارنات أطـول مما فعلناه، وبذلك نقف على العام والخـاص مـن صـور الـشعراء في مـضموناتها وموادهـا ومـصادرها، وبالتالي على شخصياتهم الفنية، ولكن حسبنا هذه الإلمامة الخاطفة كمدخل إلى حديث آخر كـما قلنـا عن أشكال الصور الفنية التي تعد دراستها ضرورية لأنها تدخل بنا مباشرة إلى طبيعة ذهن التيار وإلى جوهر رؤيته التي يختلف بها عن غيره.

إن الحديث عن الأشكال حديث متشعب، فهناك أشكال عديدة للصورة يمكن أن تـدرس في ضوئها، وسنحاول أن ندرس الصورة في الشعر التقليدي حسب الأشكال الآتية: الـشكل البلاغـي، النوع النفسي، النمط الفني أو الغالب.

الشكل البلاغي

تعد الصورة التشبيهية أهم الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالاً في الـشعر التقليـدي الجديـد، وقد عدها العرب أصل الألوان البيانية، وأفضل صبغ فيها ما يدل على التفـنن والابتـداع، وإصـابتها ركن من أركان الشعر، أو مقتل من مقاتل الكلام مستوعر المذهب (ابن الأثير)، ومن هنـا فتنـوا بهـا حتى قال ابن سينا ((إن العرب تشبه أعجاباً بحسن التشبيه)).

وإذا ما تتبعنا هذه الصور كما عرضها الشعراء الإحيائيون فإنا نقدر أن نضع لها مقولات عامة في معظم أغراض الطبيعة والغزل والمديح والرثاء وندعوها بمقولات التشبيه، وإليكم أهمها:

يقول البارودي في وصف بعض مظاهر الطبيعة 2 / 27:

فالترب مسك والجداول فضة   والقطر در والبهاء نضار

ولشوقي في مديح الرسول 1 / 200:

البـدر دونـك في حسـن وفي شـرف   والبحـر دونـك في خـير وفي كـرم

شم الجبال إذا طاولتها انخفضت   والأنجم الزهر ما واسمتها تسم

والليـث دونـك بأسـا عنـد وثبتـه   إذا مشيت إلى شاكي السلاح كمي

ولحافظ 1 / 46:

فلم أر أفقا قبل ركبك أطلعت جوانبه بدراً وشمساً وأنجما

وله في الخلق 2 / 127:

خلق كضوء البدر، أو كالروض أو كالزهر، أو كالخمر أو كالماء

ويقول الجارم 1 / 62:

السيل في دفعاته والسيف في عزماته،و الموت في وثباته

وله في ذكر الصفات النموذجية التي تتمنى كل فتاة أن تراها في إنسانها المثالي 3 / 58:

تراه كل فتاة حين تفقده في البدر والسيف والضرغام والسحب

وهكذا ... يستطيع الدارس أن يحصي مقولات عامة مكررة لمضمون الصور التشبيهية لا يغادرها الشعراء إلا لماماً، ولا يكاد يقع في استخدامها الكثير من الاختلاف.

أما أبنية هذه الصور فإن موقفهم منها هو الآخر يكاد يكون واحداً لأنه يرجع إلى طبيعة التشبيه ذاته أولا، وإلى إقامتهم له ثانياً في إطار الرؤية الانعزالية على قاعدة موضوعية لا تربطه بالذات، وعلى العموم نقول إن التشبيه سواء أكان بالأداة أم بدونها[1] يقوم على بناء اثنينيٍّ متقابل بين موضوعين يشتركان في صفة واحدة أو أكثر، والشاعر يدرك إدراكاً ذهنياً مباشراً أنه يقدم علاقة شبه بين الموضوعين على هذا الأساس من الوعي الانفصالي والخارجي، فهو انفصاليٌّ لأن المركبين يعرضان ككفتي ميزان، وهو خارجيٌّ لأن العلاقة أو عملية المقارنة لا ترتبط بالنفس الشاعرة ولا تمت إليها بصلة، وبكلمة أخرى إن المحمول والوسيلة في أبنية التشبيه لا يدوران في نطاق بعضها بعضا، أي لا يشكلان كائناً واحداً يتخلق بصورة فيزيائية، وإنما يقدمان في شكل متقابل منفصل، يظلان بعيدين عن بعضهما بعضاً البعد كله لأنهما يتولدان بصورة كيميائية خارج نطاق الرؤية والذات، ولا يشكلان وجوداً واحداً منصهراً.

1- من المعروف أن التشبيه البليغ يعد لدى بعض الباحثين نوعاً من الاستعارة، وسنرى في القسم الثاني كيف أن من طبيعة الاستعارة الصهر وليس التقابل.

وليس هذا البناء الاثنيني المتقابل هو كل ما يميز طبيعة التشبيه فإن مما يميزه أيضاً أن هذا اللون من الصور أقرب إلى البناء الحرفي الإشاري المباشر منه إلى البناء الصوري الموحي، ومن ثم فهو أقرب إلى الاستعمال النثري الذي يبقي اللغة في مستواها العادي منه إلى الاستعمال الشعري الذي يرقى بها إلى مستوى الفن، إن النثر يعطي فرصة للمقابلة والمقارنة ومنطقة التفكير في عملية التقابل بين المركبات وتقديمها جنباً إلى جنب، أما في الشعر فإن الوضع يتغير التغير كله، ومما يؤكد هذه الطبيعة أن التشابه نوع من النعت أو الوصف، وهو أردأ أنواع الصور، ولو اتخذنا قول الجارم مثالاً على ذلك 2 / 49:

صف البحر في أمواجه وكنوزه	وقل هذه آلاؤه ومواهبه
صف الهمم الجرد التي تقنص المنى	وقل هذه أفراسه ونجائبه
صف الأنجم الزهر اللوامع في الدجى	وقل هذه أقداره ومراتبه
صف السحب أين السحب من فيض جوده	إذا وكفت للبائسين سحائبه
تمنت زهور الروض لو أن طيبها	له نفحة الذكر الذي هو كاسبه

- لوجدنا أن المتشابهات جميعها إنما هي مجرد نعوت يرصدها الشاعر ويضيفها (ويجب ألا ننسى هنا أن التشبيه نوع من الزيادة) إلى الموضوع الأول (المحمول)، ويقصد بها إلى إلباسه العديد من الأثواب المزركشة التي ينسجها على أساس التقرير والتعميم والتجريد.

في هذه الطبيعة الاثنينية لبناء الصور التشبيهية نعثر على توافق بينها من جهة وبين الموقف العام للإنسان التقليدي ولنظرية الشعر من جهة أخرى، فالتشبيه كالموقف يؤكد كلٌّ منها اثنينية التقابل المتعارضة بين الصورة والمادة، وبقية مقولات الانفصال، والتشبيه كالمحاكاة يماثل الشاعر في حدودهما موضوعاً بموضوع، أو يحاول أن يقيم علاقة منطقية بين مركبين أحدهما جاهز على الأقل. يدعم ذلك قيمتان ألح عليهما النقاد: الجامع في كلٍّ ومفهوم العكس، ونظن من هذه الجهة أن التشبيه شكل لاحق لم يعرفه الإنسان البدئي صاحب الفكر الشعوري القائم على الحدس، وإنما كثر كثرة ظاهرة في الفترة التي انفصلت فيها الذات عن الموضوع، وعرفه أولئك المناطقة الذين صاروا يقايسون بين الأشياء ويقابلون بين الموضوعات، ويفكرون تفكيراً نثرياً وعلمياً.

ورغم هذا التوافق بين طبيعة الشكل والموقف العام أو بسببه فإن التشبيه قد جرَّ على الفن الكثير من المساوئ أكثر مما جلب من الحسنات، ويتجلى ذلك بصورة خاصة في الاتكاء على الآلية والسطحية والتسجيل ((الفوتوغرافي)) والرصد الخارجي لبعض الصفات العارضة والظواهر المشتركة جزئياً أو كلياً بين الموضوعات – هذا الاتكاء الذي كان يسعى خلفه الشعراء ويعدونه الغاية التي ليس وراءها لذي مطمح استزاده، وقد كان بعضهم كالبكري يظن أن التشبيهات مفروضة عليه فرضاً وأنه لا يجوز له أن يدع شيئاً يذكره دون أن يشفعه بتشبيه من لونه وشكله، ومن هنا أصبحت أداة التشبيه أظهر حرف في أوائل جمله وعباراته فإن لم ترد ظاهرة وردت بمعناها في كل فقرة وكل صفة محسوسة أو مدركة[1].

وإذا كان لا بد أن نعلي من قيمة نمط واحد من التشبيه وهو الذي ينبثق من وجدان الشاعر فإننا نتهم معظم الصور التشبيهية في القصيدة التقليدية بأنها لم تعرف هذا الانبثاق ولا الصدور، فهي لذلك تخرج من مجال وسائط الشعر لتكون في زمرة وسائط النثر.

النوع النفسي

تعترض دارس الصور من الناحية النفسية أو المادية تبعاً لارتباطاتها بالحواس – صعوبات عديدة تحدثنا عنها في مناهج دراسة الصورة، والذي نريد أن نكرره ليس هو المظهر المعقد لمضمون الصورة الحي ولا اختلاف المتلقين في تحديد نوعها أو لونها وإنما هو أهمية هذا التحديد في شعر يعتمد على حواس معينة لإيصال تجارب معينة.

إن نقطة البداية في أي حديث عن طبيعة الصور المادية ترتبط بطبيعة ذهن الفنان قبل أو أكثر من أن ترتبط بطبيعة ذهن المتلقي، فالشاعر الذي يتكئ على صوت الكلمة كواسطة رئيسة لا بد أن يولد نوعاً من الصور تختلف عن أنواع أخرى يولدها شاعر يهتم بلون الكلمة أو عنصرها المكاني أو غيرهما... وهذا هو ما نعنيه على المستوى العادي عندما نقول إن فلاناً يملك ذاكرة قوية وآخر ضعيفة وثالث حسية، أو إن فلاناً قادر على تذكر الأشكال أو الألوان أو الأصوات، ففي ذلك كله يكون الفنان مهيَّأً فيزيولوجياً ونفسياً وثقافياً لإنتاج نمط مميز من الصور الحسية يتكئ عليه واعياً أو غير واعٍ في إبراز أعماله.

---

1 انظر: العقاد . عباس محمود – شعراء مصر / 71.

ويبدو من دراسة الصور الفنية في الشعر التقليدي وتتبعها أن الشعراء كانوا يعتمدون في بنائها حاسة البصر كآلة ((فيزيكية)) راصدة أكثر من اعتمادهم على بقية الحواس، ولذلك أسبابه كما أن لـه مظاهره، أما أسبابه فمنها أن الاتجاه الجمالي الصرف الموضوعي والمادي كان يمنح الشكل أهميـة أكثـر من المحتوى، ومنها أن القاعدة التي قامت عليها نظريـة المعرفـة هـي الانطبـاع الحـسي الآني، ومنهـا محاولات تقريب الشعر من الرسم والإلحاح على العنصر المكـاني فيـه، وقـد جعلـت هـذه الأسـباب مجتمعة المعيار الأساسي في الحكم على الصور ومعظم الآثار الفنية الإسلامية النظر دون الفكر(1).

أما مظاهر هذا الاتجاه فعديدة نتعرض فيما يلي لأهمها:

1- كانت الذات تقف من موضوعها موقفاً خارجياً يوصف بالبعد والمباشرة.

2- كان الشعراء يرون الأشياء أمام أعينهم لا داخلها، ومن ثم كانت هذه الأعين تقـف عنـد حدودها (الأشياء)، ولا تذهب إلى ما وراءها، وهذا مـا عبرنـا عنـه حـين قلنـا إن الـصور تتـصف بالعرضية في اتكائها على لون الشيء وشكله أو على مظهره الخارجي وإطاره الصلب.

3- وكان هؤلاء الشعراء يتناولون الموضوعات في نطـاق صـورهم معتمـدين عـلى ارتباطهـا بالمكان أكثر من اعتمادهم على ارتباطاتها بالزمان، ويظهر ذلـك مـن جهتـين: الرؤيـة والتوقيـت. أمـا الأولى فكانت ((ميكروسكوبية)) وأما الثانية فكانت سالبة مرتين مرة حـين يقـدم الـشاعر المنظـر في لحظة واحدة يجمده فيها، ومرة حين يعرضه على الزمن المجرد عرضاً أفقياً لا رأسياً(2).

4- يضاف إلى ذلك أن أبصار الشعراء كانت تتجه نحو رؤية الموضوعات في ذاتها، ولـيس في علاقاتها، ورؤية الموضوعات على النحو الأول رؤية ثابتـة تنتـسب إلى البـصر وتـرتبط بـه أكثـر مـن انتسابها أو ارتباطها بأية حاسة أخرى.

ولعل البعض لا يرضى عن هذه الأسباب والمظاهر ومحاولة تلمسها في شعر غنائيٍّ يعتمد أول ما يعتمد على الموسيقا، ثم القول نتيجة ذلك بأن معظم الصور الفنية كانت صـوراً بـصريةً، ويـسلك

---

1 انظر محمد حسن زكي : المرجع السابق / 678، والفنون الإيرانية / 308

2- نريد بالعرض الأفقي للزمن المجرد أن الشاعر يرصد المنظر في أوقات متداخلة ومتناقضة أحيانـاً كـأن يقـدم لوحـة يتحدث فيها عن الشمس والقمر والمطر والصبح والمساء في وقت واحد، ونريد بالعرض الرأسي أن الـشاعر يمـر عـلى المنظر في الزمن الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة إيحائية كلية تبعث على التأثر والتأمل في البصر وترتبط به أكثـر مـن انتسابها أو ارتباطها بأية حاسة أخرى.

هذا الاحتجاج سبيلين: الأول الزعم بأن القيمة الكبرى في الشعر التقليدي كانت قيمة موسيقية سواء أفهمنا من هذه القيمة الوزن والقافية والتناسب والنظام أم غيرها، والسبيل الثاني هو الزعم بأن القيم القديمة وهيئات التراكيب العربية التي رسخت في أذهان شعراء الإحياء، ومن جملتها الصور الجاهزة – كانت تسقط إليهم بوساطة حاسة السمع ولذلك فهي صور سمعية.

وبالنسبة للزعم الأول فإنا لا ننفي الدور الكبير الذي تلعبه الموسيقا الخارجية على رتابتها وتكرارها في شعرنا العربي الغنائي، بيد أنا يجب أن نفرق بين الصورة السمعية التي تنبع من الموسيقا الداخلية للشعر وبين الإلحاح على العنصر الموسيقي الخارجي القائم على الوزن والرنين، فالجارم عندما يقول مثلاً 2/ 30:

عجز الناي فابتكر من قوافيك ورناتهن نايا وعودا

وتخير من الخمائل أنسدا ها وردد خلالها ترديدا

هاتها موصلية تملك السمـ ع وطرب بها وغن الرشيدا

فإنه لا يقدم صورا سمعية بقدر ما يقرر نغمات وأصواتاً أبعد ما تكون عن الإيحاء، وبكلمة أخرى يتكئ على السطح الظاهر للكلمة الموسقة دون أن يضيف إليها إمكانات إيقاعية توحي بمثل هذه الصور.

أما الزعم الثاني فإننا لا ننكر أيضا أن هيئات التراكيب العربية ومن جملتها الصور الجاهزة التي اعتمد الشعراء عندما أوجدوها لأول مرة على البصر قد تساقطت إليهم عن طريق السمع، وبتجلى ذلك واضحاً في شعر البارودي الذي يتكئ اتكاء ظاهراً على هذه الحاسة في بناء شعره، والذي نريد أن ندعيه هنا أن صور البارودي التي استمدها من القدماء – وهي الصور الغالبة – أو التي استمدها من الحياة مباشرة – وهي الصور النادرة – كانت هنا وهناك صوراً بصريةً وإن استند في معظمها إلى أذنه وحاكى فيها محاكاة ظاهرية رنين الشعر القديم، لقد كان يلح في أبنيتها الجاهزة أو المصنوعة على الجوانب المادية التي تنطبع انطباعاً حسياً في ذهنه السالب، ثم تتوجه مباشرة إلى عين المتلقي، أما أذنه فلم تكن سوى آلة راصدة تلتقط الموروث في هيئاته وتراكيبه دون أن تضيف إليه من قدراتها السمعية شيئاً يذكر، ومن هنا فإن أغلب صوره تظل محتفظة بقيمها البصرية سواء بالنسبة لطبيعتها كصور نفسية أو بالنسبة إلينا كمتلقين.

ولإيضاح الدور الذي تلعبه الصور البصرية في القصيدة التقليدية نسوق قول البارودي 2/ 9:

رمـــت بخيـــوط النـــور كهربـــة الفجـــر ... ونمـــت بأســـرار النـــدى شـــفة الزهـــر
وســـــارت بأنفـــــاس الخمائـــــل نـــــسمة ... بليلـــة مهـــوى الـــذيل عـــاطرة النـــشر
فقـــم نغتـــنم صـــفو البكـــور فإنهـــا ... غـــداة ربيـــع زهرهـــا باســـم الثغـــر
تـــرى بـــين ســـطح الأرض والجـــو نـــسبة ... تـــشاكل مـــا بـــين الـــسحائب والغـــدر
ففـــي الجـــو هتـــان يـــسيل، وفي الثـــرى ... ســـيول ترامـــى بـــين أوديـــة غـــزر
غمامـــــان فياضـــــان: هـــــذا بأفقـــــه ... يـــسير، وهـــذا في طبـــاق الثـــرى يـــسري
وقـــد ماجـــت الأغـــصان بـــين يـــد الـــصبا ... كمـــا رفرفـــت طـــير بأجنحـــة خـــضر
كـــأن النـــدى فـــوق الـــشقيق مـــدامع ... تجـــول بخـــد، أو جمـــان علـــى تـــبر

ويقول شوقي 2/ 37:

ولقـــد تمـــر علـــى الغـــدير تخالـــه ... والنبـــت مـــرآة زهـــت بإطـــار
حلـــو التسلـــسل موجـــه وخريـــره ... كأنامـــل مـــرت علـــى أوتـــار
مـــدت ســـواعد مائـــه وتألقـــت ... فيها الجواهر من حصى وحجار
ينـــساب في مخـــضلة مبتلـــة ... منـسوجة مـن سـندس ونـضار
زهـراء عـون العاشـقين علـى الهـوى ... مختـــارة الـــشعراء في آذار
وترى السماء ضحى وفي جنح الدجى ... منـــشقة مـــن أنهـــر وبحـــار
في كـــل ناحيـــة ســـلكت ومـــذهب ... جـبلان مـن صـخر ومـاء جـاري

إن أول ما نلاحظه على الصور أن الشاعرين لم يتخـذا مـن الطبيعـة مـادة للتأمـل وموضـوعاً للتفكير يستغرق المكان والزمان، ويمتد طولاً وعرضاً وعمقاً وإنما رأيا فيها معارض للحسن والزينة، ومجالاً للأنس والطرب، ومنبهات للأحاسيس والغرائز، وقد دفعهما هذا إلى الاتكـاء عـلى الجزئيـات غير الموحية، وعلى الأوصاف المادية الخارجية والأعراض السطحية الظاهرة للعيان بدلاً من الجـواهر والأرواح والدخائل، وإذا كنا نصف خيالهما وخيال غيرهما من التقليديين بأنه بيـانيٌّ فلأنهـم لم يبلغـوا

بصورهم درجة التشكيل التي تحولها إلى كائنات صلدة يحس المتلقي أعضاءها ويشعر بثقلها وكتلها، وإن بلغوا بها درجة الهيئات الثابتة التي تشارك التشكيل بعض مظاهره ثم تنأى عنه.

ولو أنعمنا النظر ثانية في الأبيات السابقة لأضفنا صفة أخرى، فالصور جميعها تقوم على الرصد المحدود والمكرر لعلاقات معينة في أوضاع معينة، وهذا يجعلنا نقول عن أبصار الشعراء بأنها لم تكن تملك خاصية الخطفة الشاملة السريعة والكلية بقدر ما كانت تملك خاصية الآلة ((الفوتوغرافية)) اللاقطة التي لا نعرف من خلالها في معظم الأحيان سوى عدد محدد و مكرر من زوايا الالتقاط.

وفي أنماط خاصة من الصور كالصور اللونية والصورة الممتدة أو المنتشرة، وتنضوي في مجالنا هذا تحت موضوع الصور البصريةالتي تبرز ملامح أخرى تؤكد الخصائص السابقة وتزيد عليها، فالصور اللونية الربيعية (كصور القصيدة الثانية) في إلحاحها على تقديم اللون مباشرة بذكره، أو تقديمه بشكل غير مباشر بذكر أنواع الجواهر المختلفة تقوم بدور فعال في العمل، ولكنه دور لا يتعدى حدود الشكل الحسي الذي لا يثير في نفس المتلقي أي إحساس عميق لأن الشاعر نفسه عندما استخفه المنظر الطبيعي وهرع إلى رسمه بألوانه حاول أن يرصد الخارج دون أن يعيشه، أما الصور الممتدة (كبعض صور القصيدة الأولى) في إلحاحها على الجزئيات والسعي وراء بعض التفصيلات التي لا قيمة لها تدل على نظرة تحليلية لا تركيبية للطبيعة وللعلاقات بين الموضوعات، وليست تلك المماثلة التي أراد الشاعر أن يقيمها بين السماء والأرض ويطنب فيها سوى فرصة مناسبة أراد أن يظهر فيها براعته، وفي الوقت نفسه افتتانه بالمظاهر السطحية التي جذبت بصره وشدته إلى أبعادها المباشرة ثم أوقفته عند حدودها، وفي تضافر الصور اللونية باتكائها على عرض الأشياء والصور الممتدة في إلحاحها على الجزئيات والسعي وراءها تتأكد طبيعة الصور البصرية في القصيدة التقليدية والقيمة الرئيسة التي تقوم بها.

وليس من شك في أن الشعراء – رغم التشابه الكبير في طبيعة صورهم البصرية الذي يرتد إلى التشابه والالتقاء في طبيعة الإدراك الحسي ـ يختلفون اختلاف البعد القائم بين ذواتهم والموضوعات فإذا كان البارودي أكثر جنوحاً نحو التعارض فإن شوقياً أكثر جنوحاً نحو ذاته الباطنة (على خلاف الرأي الشائع)، ولذلك فإن صور الأول البصرية تبقى في حدودها المادية المسطحة في حين تسلك صور الثاني بدء الطريق نحو الاستبصار.

النمط الغالب

في إطار هذا النمط نتكلم على ثلاثة ألوان من الصور:

آ - الصور الثابتة:

يشير الفحص إلى أن الصور الثابتة والحركية والمتحركة تكاد تقترب كلها من بعضها بعضاً، والواقع أن هذه الإشارة وحدها مضللة لأن الصور الثابتة في نطاق القصيدة التقليدية تغرق ما عداها من الصور وتربو عليها وتدمغها بخصائصها، وعلينا لكي نصحح الوضع أن نضيف كلاً من الصور اللونية والجاهزة والمكررة ومعظم الصور البصرية إلى مجال الصور الثابتة حتى يصير الوضع صحيحاً أو أقرب ما يكون إلى الصحة، فهذه الصور التي ميزناها بخصائص معينة تشارك الصور الثابتة وتنضم إليها.

ونحن نطلق مصطلح (ثابتةٌ) على تلك الصور المباشرة المحدودة الأبعاد التي لا تحمل أية قيمة إيحائية أو باطنية، والتي استقرت خطوطها، ووقف نموها، وربما يكون هذا اللون من الصور أصلح ما يكون للشعر الوصفي أو التقريري البحت، مثل هذا الشعر التقليدي الذي ندرسه والذي حفل بالمدلولات المباشرة للألفاظ واتكأ على معناها... ومن أمثلة ذلك قول البارودي 2 / 218:

أرعى الكواكب في السماء كأن لي عند النجوم رهينة لم تدفع
زهر تألق بالفضاء كأنها حبب تردد في غدير مترع
وكأنها حول المجر حمائم بيض عكفن على جوانب مشرع
وترى الثريا في السماء كأنها حلقات قرط بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض حمامة في جوف أوحيَّ بأرض بلقع
وكأنها أكر توقد نورها بالكهرباءة في سماوة مصنع

وقول شوقي في البحر 4 / 67:

شاطئ مثل رقعة الخلد حسنا   وأديم الشباب طيباً وبشرا
جرَّ فيروزجاً على فضة الما   ء وجرَّ الأصيل والصبح تبرا
كلما جئته تهلل بشراً   من جميع الجهات و افتر ثغرا
انثنى موجه وأقبل يرخى   كلةً تارة ويرفع سترا
شب وانحط مثل أسراب طير   ماضيات تلف بالسهل وعرا

إن المتعة التي توفرها لنا هذه الصور الثابتة أنها تكمن داخل نطاق المدلولات المباشرة للألفاظ التي سيطرت عليها وفصلت بعضها عن بعضها الآخر، وإذا ما حاولنا أن نخطو خطوات خارج إطارها فسنضل طريقنا وسط إحساسات ومشاعر ومعان لا علاقة لها بالموضوع الأصلي بتاتاً، فالصور هنا أشبه ما تكون بزخارف الخاتم المحكمة الصنع نعجب بإتقانه ونتأمل دقة صياغته ولكن داخل إطاره، وقد أضفى الشكل التناظري التقليدي على الصور هذا الطابع، أو نقول اصطلح الشكل التناظري مع الصور على تبادل القيمة الثابتة وعلى إبعاد أي أثر للحركة أو للحياة يمكن أن يمنح للتجربة أو للعمل.

وعلينا ألا نخدع بذلك الإحساس السطحي لحركة البحر التي تظهر في أبيات شوقي، فهي حركة ناتجة عن الصور التجسيدية المزينة التي ألبسها البحر وأراد أن يقربه بها من الإنسان، وما عدا ذلك فإن صورة البحر كصورة الليل عند البارودي تظل كلٌّ منهما تحمل مباشرتها وسطحيتها ودلالتها الحرفية الثابتة، ونعوتها المتلاحقة، ورصدها للجزئيات.

وتتأكد هذه القيمة الثابتة في الصور وتؤكد هي في الوقت نفسه المظاهر والخصائص التي دمغت موقف الإنسان التقليدي وطبيعة الصورة التقليدية كالسعي وراء التعميم والتجريد، والإلحاح على العنصر المكاني في الشعر، والاتكاء على البصر كآلة مادية يتعرف بها الإنسان الأشياء، ويلتقط بها الجوهر الطيار للعلاقات الكامنة بين الموضوعات.

ب - الصور الجاهزة:

الصور الجاهزة هي تلك الصور التي يتناقلها شاعر عن شاعر، ويستعملها في عمله كما هي – على الأغلب – ومن الطبيعي أن تكثر هذه الصور كثرة ظاهرة في شعر يقوم أول ما يقوم على محاكاة

القديم واستلهامه ومقايسته والاقتباس منه كالشعر التقليدي الجديد الذي يخيل إلى دارسه أن شعراءه – على اختلاف في الدرجة – لم يبقوا قصيدة في العربية إلا وشدوا إليها الرحال ليستمعوا إليها.

ويشحذوا خيالهم ليعارضوها، وفي الحق أن التقليد لم يقف عند هذه المعارضات التي أعلنها الشعراء ولم يخفوها وإنما تجاوزوه إلى شعرهم كله حيث القديم كله: تجري مياهه فوارة، وتعزف ألحانه، وتضاهى تراكيبه وأساليبه، وما شعر البارودي وشوقي والبكري والجارم وغيرهم في قوالبه وصياغته وتراكيبه إلا ضورب من الاعتصار للشعر القديم في أصواته وتموجاته و أبنيته وأخيلته وعلاقاته.

ولقد أكد هذا الاتجاه إلى جانب نظرية الصنعة – الاهتمام بالمحفوظ والوعي بالموروث وروايتهما، وعدَّ الأشكال البيانية نماذج تقتبس وتحاكى لا وسائط يعبر بها، و إلحاح النقاد على مشكلة الأساليب العربية وإرجاعها إلى صور مجردة للتراكيب تنضم في ذهن الشاعر على نحوٍ خاصٍّ عندما يكثر من الارتياض في قول العرب، والزعم بأن مراعاة هذه الأساليب والنسج على منوالها هي غاية ما يسعى إليه الشاعر، وهي التي تجعل من قوله شعراً، فإن خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً[1].

ويظهر الأثر القوي لهذا القديم في أنه طبع الفكر التقليدي الشعري بطابع معين جعله ينسج حقا على منواله شعر الشعراء أو لم يشعروا، ويبدو ذلك ماثلاً بصورةٍ واضحةٍ أثناء حديث الشعراء عن المعطيات الحضرية في قصائد تقليدية، فإن القارئ يحس غرابة هذه المصطلحات في نطاق الكل العام، فالبارودي لا يرى في (الوابور) غير (غراب) شؤم ينعب بالبين 1 / 161:

لقد نعب الوابور بالبين بينهم فساروا، ولازمّوا مجالا ولاشدّوا

ثم لا يلبث أن يؤكد ذلك بتشبيه آخر فيقول:

سرى بهم سير الغمام كأنما له في تنائي كل ذي خلة قصد

وحافظ الذي حاول أن يهزأ بالقديم ويثور عليه ويتخذ من الضب والكلب أمثلة ساخرة حين يقابلها بالوابور 1 / 271:

ليس يثنيه ما يذيب دماغ الضـ ـب يوم الهجير بين الموامي

لا ولا يعتريه ما يخرس النا بح في الزمهرير بين الخيام

1- انظر المرصفي . حسين : الوسيلة الأدبية 2 / 465 – 467.

لم يستطع فكاكاً من القديم ولا من سطوته وصوره الجاهزة وعلاقاتها التي تحيا في ذهنه فيظل الوابور مهما قال فيه يهيم تارة كالظليم:

هائم كالظليم أزعجه الصيد وراعته طائشات السهام

وينساب مرة أخرى كالرقطاء:

يا حديداً ينساب فوق حديد كانسياب الرقطاء فوق الرغام

والجارم ماذا تنير له مصابيح لندن وهي تنار في رابعة نهار كثيف الضباب ؟! لا شيء سوى هذه الصورة التقليدية الجاهزة 3 / 144:

كأن المصابيح الخوافق حولنا سيوف وغى في ظلمة النقع تلمع

ولعل المتتبع لطرق استعمال الصور الجاهزة التقليدية في الشعر التقليدي الجديد يعثر على اتجاهين في ذلك: الاتجاه الأول كانت تستعمل فيه استعمالاً ضحلاً دون أن تنتزع من علاقاتها القديمة ودون أن يملكها الشعراء، والاتجاه الآخر كانت تنزع من سياقاتها الماضية وتوضع في سياقات أخرى تندمج فيها بصفتها أجزاءً متكاملةً من كلٍّ جديدٍ، وليس من ريب في أن هذه الصور رغم أنها ما زالت تعد جاهزة – قد اكتسبت قيمة جديدة حين ادمجت في علاقات جديدة، أو حين أصبحت جزءاً كيفياً في تخطيطٍ كيفيٍّ جديد، ويستغرق الاتجاه الأول معظم الصور الجاهزة في الشعر التقليدي كقول البارودي في روضة المقياس 1 / 157:

وعن روضة المقياس تجري خلالها جداول يسديها الغمام بما يسدي

إذا صافحتها الريح رهواً تجعدت حبائلها مثل المفدرة السرد

وإن ضاحكتها الشمس رفت كأنها مناصل سلت للضراب من الغمد

ومن الاتجاه الثاني قول شوقي يصف الراقصين والراقصات 2 / 11 (لاحظ كيف تذوب مقولات التشبيه في النسق الكلي):

فالقدود بان ربى بيد أنها تثب

يلعب العناق بها وهو مشفق حدب

فهي مرة صعد وهي مرة صبب

وهي هاهنا وهنا تلتقي وتصطحب

مثلما التقت أسل أو تعانقت قضب

ونحن لا نشك في أن هذه الصور الجاهزة كانت في البداية حية نابضة تصدر عن شعور الشاعر وطبعه، وتعبر عن إحساسه، وينطلق هو فيها على سجيته، ويتوسل بها دون أن يقصد إليها قصداً، ولكن الذين أتوا بعده جعلوا منها غايات يسعون وراءها سعياً، ونماذج يحاكونها، ومن ثم كثرت على طول تاريخ الشعر العربي وامتداده، وترددت في القصائد والمقطعات، وفقدت نضارتها الأولى وطابعها الحي، وخلقت أو أصبحت أقرب ما تكون إلى التعبير الحرفي، وهذا هو الفرق بين الوساطة التي تعد وسيلة وبين الوساطة التي تعد غاية، وهو فرق يحدد بدوره الاختلاف بين الأصالة والابتكار من جهة، وبين التقليد والمحاكاة من جهة أخرى.

وقد يقال إن أساس المشكلة هو تحديد طبيعة الابتكار أو الأصالة فهل المقصود بهذين المصطلحين الإيجاد أو الخلق من العدم أو مجرد القدرة على صهر القديم في قالب جديد مشياً على علاقاتٍ جديدةٍ؟ في يقيننا أن عرض المشكلة في مثل هذا التساؤل يتضمن مغالطة جوهرية هي الفصل الكامل بين القديم والجديد، بين الماضي والحاضر، بين الداخل والخارج، بين المستمر والطارئ، فلا الابتكار ولا الأصالة كانا يحملان في يوم من الأيام معنى الخلق من العدم، أو إيجاد الشيء من اللاشيء، فكل خالق أو مخترع يجد نفسه يستعير مواده الأولية، وبقدر ما اختزنه في خاطره من الصور المختلفة يكون حظه من كثرة الابتكار وقدرته عليه، ولم يكن عيب التقليدين أنهم كانوا يحفظون موروثهم و يعتمدون على القديم بل إن عيبهم أن التقاليد لم تنفذ إلى صميم نفوسهم، فيملكوها، ويحطموها ويبنوها من جديد، وإنما بقيت كما هي طافية على السطح، مجرد حلى تقنية في أعمالهم، أو بقع في أنسجتها، أو اصطلاحات حرفية دفعهم إعجابهم المسبق بها ومحاكاتهم لها إلى أن يعيشوا ضرباً من العبودية والاسترقاق.

وإذا كان إلحاحنا هنا على القديم ينصب على طريقة استغلاله له فيجب ألا ننجرف وراء هذا القديم كما تمثل في الصور الجاهزة، فمما لا ريب فيه أنه لا توجد ثمة قائمة بالصور أو التراكيب الحية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يلجأ إليها الفنان حين يشاء ليتخذ منها وسائط للتعبير عن نفسه، ولو وجدت مثل هذه الوسائط لضاعت كل أهمية للشعر، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء، ويبدو أنه من حسن حظ الفن أن الرصد الذائب للعلاقات بين المركبات البلاغية في كتب البيان لم تفد الشعراء بعد ما جعلتهم يطمحون دائماً نحو الجديد في مجال المصور، والحقيقة أن الأمر ليس طموحاً

كله بقدر ما هو ضرورةٌ يحتمها منطق الفن، منطق التعبير الصادق نفسه . وهو منطقٌ – مهما قيل فيه – فإن الصور الجاهزة أو كومة الأحجار المتشابهة لا تعرفه، ويكفي أن يكون استخدامها حائلاً منيعاً دون إدراكنا للفروق بين أنماط أساليب الشعراء، وتبين شخصيات الفنانين.

ج – الصور المكررة:

الفارق الأساسي بين الصور المكررة والصور الجاهزة أن الأولى يبنيها الشاعر بنفسه أما الثانية فيستعيرها من غيره، وقد تنخرط الأولى في سلك الثانية، وللتمييز بينهما في هذه الحالة يحتاج الناقد إلى ثقافة تحيط بالموروث القديم وشعر الشعراء، وعلى كلٍّ فيمكن تقسيم الصور المكررة إلى قسمين: بعضها يكرر في العمل نفسه (القصيدة الواحدة) وبعضها يكرر في الكل العام (مجموع القصائد)، وهي هنا وهناك ترتبط بمحدودية التصور، وتدل على ضيق في أفق الخلق، وعدم القدرة على التنويع، ومن أمثلة النوع الأول الذي يحاول فيه الشاعر أن يقدم الفكرة ثم يعيدها بأثوابٍ مختلفةٍ أو واحدةٍ قول البارودي 1 / 100:

يا صارم اللحظ من أغراك بالمهج حتى فتكت بها ظلما بلا حرج

وفي البيت التالي يقول:

ما زال يخدع نفسي وهي لاهية حتى أصاب سواد القلب بالدعج

ثم يعطي المعنى صورة ثالثة فيقول:

طرف لو أن الظبا كانت كلحظته يوم الكريهة ما أبقت على ودج

ويقول 3 / 110:

يا أيها المسرف المدل بنفسه كسفينة في لج بحر ماخرة

ثم يعيد الصورة:

كأنه في كبره سادرا سفينة في لجة ماخرة

ويقول شوقي من قصيدة يصف منظر طلوع البدر من سفينة 2 / 31:

لما طلعت على الحياة تنيرها سكنت وقد كانت بغير قرار

ويقول في الطائرة 2 / 88:

أو كحوت يرتمي المـوج بـه　　سابح بين ظهور وخفاء

ثم يعيد:

تنبري في زرقة الأفق كما　　سبح الحوت بدأماء وعاما

ومن النوع الثاني وهو تكرار الصور في الكل العام. قول حافظ يصف سفينة الإمام 1 / 20:

فهي تسري كأنها دعوة المضطر　　في مسبح الدعاء المجاب

وفي قصيدة أخرى يقول عن الطائرة 2 / 72:

فإذا علت فكدعوة　　المضطرّ تخترق الستار

وقوله في وصف القطار 1 / 271:

مرَّ كاللمح لم تكد تقف العيـ　　ـن على ظل جرمه المترامي

أو كشرخ الشباب لم يدر كاسبه　　تـدلى في يقظـة أو منـام

ويخاطبه:

بين جنبيك ما بجنبي لكن　　ما بجنبي مستديم الضرام

أنت لا تعرف الغرام وإن كنـ　　ـت ترينا زفير أهل الغرام

ويقول في قصيدة أخرى 2 / 114:

رأيت ابن البخار على رباها　　يمـر كأنـه شـرخ الـشباب

كـأن بجوفـه أحـشاء صـب　　يؤجج نارها شوق الإياب

ومن هذا القبيل الصور المكررة للخلال والأخلاق عند الجارم وإن كانت تعد صـوراً جـاهزة أيضاً، انظر أبياته في ذلك 1 / 52، 1 / 120، 2 / 56، 14413 وغيرها...

هذه الصور جميعها تخلف في روع المتلقي رتابة مملة تقتل لديه لـذة التـأثر، وكثـيراً مـا يـصبح تكرارها مصدر ألم لأن الجهاز الإنساني يصاب بالإجهاد حين تُعْرَضُ عليه كيفيـات واحـدة متـشابهة تشغل حواسه معظم الوقت وتتطلب منه الاستجابة نفسها.

وطبيعيٌّ أَلَّا نعد هذه الصور وخاصةً الأخيرة صوراً عنقوديةً لأن الصور العنقودية ترتبط مباشرة بلا وعي الشاعر، وتدل على تركيب ذهنه، أما هذه الصور فإنها جاهزة ومكررة تكراراً حرفياً، والشاعر إنما يستخدمها لأنه لا يعرف سواها كتركيباتٍ معينةٍ تحمل أفكاره.

وأظن أنا محتاجون إلى تأكيد شيئين في حديثنا عن هذه الصور أولهما أنها جميعاً لا تحمل هنا أية فائدة وظيفية حين تعاود الظهور بين الحين والآخر، وتبعث بدلالاتها المباشرة، وقد يكون للصور المكررة مثل هذه الوظيفة في المسرحية حيث تعيد التعبير عن فكرة أو مشهد لأغراض معينة، بيد أنها في فنٍّ كالشعر والتقليدي منه بالذات كانت أبعد ما تكون عن ذلك، والأمر الثاني الذي نود أن نؤكده هو البون الشاسع بين طبيعة التكرار في الفنون الإسلامية التشكيلية ودلالاته، وبين طبيعة التكرار في الشعر الغنائي التقليدي ودلالته، إن التكرار في الفن العربي خاصة جوهرية فيه يقوم على أساس ((التكرار اللانهائي))، ويفسره بعض الدارسين بكراهية العربي للفراغ، وهيامه بملء المساحات بالزخرفة والرسوم المتصلة المكررة دون أي تركيز يذكر، أما التكرار الصوري في الشعر التقليدي فلم يحمل فائدة وظيفية لأنه مجرد تكرارٍ لعلاقاتٍ معينةٍ يعيد فيها الإنسان نفسه، ولا يجد بين يديه غيرها لتنقل ما يريد.

الفصل الثالث

طرز الصورة الفنية في الشعر التقليدي

حددنا دراسة هذه الطرز تبعاً لثلاثة أنماطٍ من الـصور أو الإشـارات تكـون كـلٌّ منهـا اللـون الغالب لدى كل شاعر، وتنتمي في الوقت نفسه إلى ثلاثة حيزات مختلفة، وهذه الطـرز هـي: الطـراز الجاهز الذي يربط الصورة بمصدرها .والطراز الحرفي الـذي يقارنهـا بالتـشكيل الفكـري الإشـاري للعمل، والطراز الزخرفي الذي ينصرف وراء طبيعتها . وسنتناول بالدراسة كل طراز على حدة.

الطراز الجاهز

تمثل شخصية البارودي الفنية (الذهن والشعر والطريقة) نموذجاً بـالغ الدلالـة لقـيم البنـاء التقليدية الفكرية والبلاغية، ولعل دراسة الأسلوب الـذي كانـت تـشكل بـه صـورها توضـح أهـم معالمها وخصائصها .

ولقد وضعنا من قبل مقولةً لذلك حين قلنا إن شعر البارودي يبلغ القمة في اسـتعمال الـصور الجاهزة، بيد أن هذا القول العام يحتاج إلى وقفة فاحصة نحلل فيها ما أجملناه، ونرخي قبضة الإيجاز.

يعد الشاعر رأس مدرسة الإحياء التي عملت على بعث القديم بقيمه وتقاليده جميعها، وقـد أتـيح له في ظروف بيئته وظروف شخصيته أن يعـاشر الـشعراء القـدماء في سـنٍّ مبكـرةٍ، يقـرؤهم ويتمـثلهم ويتصل بهم اتصالاً شديداً ظل يزداد توثقاً مع الزمن، وظل يؤثر في مزاجـه وخيالـه وعقلـه وقلبـه، وربـما ساعد على ذلك ذاكرة لاقطة خزن فيها دواوين الشعر العربي القديم وأساليبه و عناصره التي أصبحت فيما بعد صورة نفسه وعصره، وإذا ما قلنا عناصر الشعر القديم، فإننا لا نقف عند لغته، ولا عند ديباجتـه، بـل نفسح فيها لتشمل موضوعاته ومعانيه وصوره وأخيلته، وبكلمة مختصرة جميـع التركيبـات التي مـازت القديم والتي جعلها نقاد الفترة أسس العبقرية، ورأس البلاغة، وعلامة النبوغ[1] .

ولعل هؤلاء النقاد حين نصوا على مشكلة التراكيب هذه لفتهم ما حققه البارودي مـن تملـك لها يكاد يكون كاملاً، فالمرصفي مثلاً رائد نقاد المذهب حين يشرح متأثراً بابن خلدون ما يريـده أهـل

1- انظر ضيف . شوقي : البارودي رائد الشعر الحديث.

الصناعة والأساليب التي ((يرجع فيها إلى صورة ذهنية للتراكيب المنظمة كلية اعتبار انطباقها على تركيبٍ خاصٍّ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب، والنساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فنٍّ من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة...)) .

- أقول إن المرصفي حين يشرح ذلك يذهب إلى أن البارودي ((... لم يقرأ كتاباً في فنٍّ من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع إلى بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها من خسيسها، واقفاً على صوابها وخطئها، مدركاً لما كان ينبغي وفق مقام الكلام ومالا ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ولشعراء الأمراء ..))

ولم يحاول البارودي نفسه أن يخفي هذا الارتياض في القديم والتملك له أو استلهامه والحذو عليه ومقايسته بل على العكس فهو يفتخر به ويباهي ويقول:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت   به عادة الإنسان أن يتكلما

ويكرر ثانية 1 / 49:

وإليك من حوك اللسان حبيرة   يغنيك رونقها عن التشبيب

حضرية الأنساب إلا أنها   بدوية في الطبع والتركيب

والذي يرجع إلى شعره وليس إلى معارضاته فحسب يشعر بأن شخصيته تكاد تفنى في القديم حتى تستغرق فيه وتحاول جاهدة بعث أساليبه وقيمه، وتتغلغل واءه تغلغلاً حتى يصير جزءاً منها لينعكس فيما تقدمه بوعي الشاعر أحياناً وبغير وعيه مراراً، وربما كانت المسألة لا تنحصر في مجرد تسقط بعض الكلمات والصيغ بنصها الأصلي، أو تسقط شطر أو بيت لشاعر قديم أو حتى كثرة من

الصور والأخيلة ... فهذا كله قليل إذا قيس إلى بناء شعره ككلٍّ، وهو ليس أكثر من علامات دالة على شدة التحام شعره بأشعار القدماء، وإنما المسألة أرحب من ذلك وأوسع، إنها تمتد لتشمل قصائده وأغراضه وموضوعاته وأساليبه كلها، واقرأ في أية قصيدةٍ أو غرضٍ شئت كالفخر والغزل ووصف الطبيعة (وروضة المقياس الأثيرة إلى نفسه بالذات) والخمر، بل وحتى وصف الوقائع والحروب – التي ذهب بعضهم إلى أنه كان يصفها وصف عيان – فستر كيف تتخلق التركيبات القديمة وكيف تستقطر وتعاد وتبرز إلى الوجود حتى لكأنما أشربت روح البارودي أرواح القدماء وتقمصتها، وجرت دماؤهم في عروقه حية من جديد.

ولكن هل طغى ذلك كله على شخصيته الفنية وحجب عنها أسلوبها وطريقها في الأداء؟ لقد أجاب بعض الدارسين على ذلك بالسلب حين عدَّ شعر البارودي حياته[1]، ونجيب نحن بالإيجاب حين ندعي بأن شعره هو مجرد قراءاته . ولا يكفي – فيما نظن – لكي نحكم على مدى علاقة شعره بذاته وبيئته أن نفتش في ديوانه على أشجانه ومشاعره وأحاسيسه، وأن نقتصر على محاولة تلمس العناصر الدالة على صدقه، وإنما يجب أن نسعى وراء الأبنية وطريقة بنائها وأساليبها، ندرسها ونملكها ونقارنها فحينئذٍ، وحينئذ فقط نستطيع بكل سهولة أن نجيب فيما إذا كان شعر البارودي نتيجة خبرته وحياته، أو كان نتيجة قراءاته وثقافته، ثم ... لماذا نطالبه بما لم يقل إنه فاعله ؟ لماذا نبحث عن الأساس الأول في شعره وقد كفانا مؤونة البحث بعبارة مختصرة يصف فيها رأيه في الشعر كيف يكون، بل كيف يتم خلقه وتكوينه؟ وهي عبارة أراها مفتاحاً لكل مستغلق في هذا الباب، إذ يقول: ((إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض القلب بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان)) . فخطوات الخلق الشعري عنده هي فكر فقلب فلسان، وهي خطوات لو وضعناها بلغة علم النفس لقلنا إنها إدراك فوجدان فنزوع، وهكذا فإن نقطة البداية عنده إذا ما همَّ بنظم قصيدة من شعره أن ترسم في ذهنه صورة، إنه لا يقول إنه يبدأ بما يرى مباشرة ولا بما يسمع مباشرة بل يبدأ بصورة يتكامل بناؤها في ذهنه أولاً ... يخلقها خلقاً، طابقت وقائع العالم أو لم تطابقه، ولما كان مورده الأساسي هو المقروء من شعر الأقدمين كانت أجزاء

1- انظر مقدمة الديوان لهيكل . والعقاد : شعراء مصر، وضيف : المرجع السابق.

الصورة التي يبنيها – في الأعم الأغلب – مأخوذة من العناصر التي وردت في ذلك الشعر حتى لو لم تقع له العناصر في خبرته الحية الواقعة[1] .

وربما كانت هذه العقلية الجاهزة أبلغ مثل على الذهن السالب والذاكرة التي تعمل على تخزين الانطباعات الواردة إليها فحسب، فالذهن السالب يعكس الإشارات الواردة دون أي تبديل، ثم يسلمها إلى الذاكرة لتصنفها وتبقيها في حالتها السالبة كوحدات خارجية منفصلة يمكن نقلها أو اقتباسها دون النظر إلى علاقاتها ببعضها بعضاً، ولذلك فإن الشاعر – أي شاعر – في حدود هذه العقلية لا بد أن يستعمل الصور بوضعها هذا الجاهز ليشكل بها نتاجه، أو يبني بها أعماله.

ولقد سقنا من قبل عند حديثنا عن الصور الجاهزة أمثلة عديدة لهذا الضرب من الطراز الجاهز الذي يستخدم فيه البارودي أحجاراً قديمة بعضها ما زال يحتفظ ببعض النور، وبعضها الآخر فقد كل نوره ونضارته، مما لا حاجة بنا إلى إعادته، والشيء الذي نود أن نلح عليه هنا أنه في كل صورة أو لوحة تعتمد اعتماداً كلياً على الألوان الكالحة أو الميتة أو المستعارة أيضاً يحس المتلقي بالخلل والانفصال في نسج العمل العام وفي شكله النهائي، كما يحس باتساع الرقع وتعددها وتمزقها، وبالتالي يجد نفسه دائماً في طريقه إلى الحديث عن مشكلة العقم والابتكار، أو مشكلة التقليد والأصالة في الخلق الشعري.

وإذا كانت هذه المشكلة يمكن مناقشتها في ضوء المعارضات فإنها تنسحب عند البارودي على قصائده كلها، غير أن أية محاولة لعرض هذه القصائد على دواوين الشعر القديم محاولة فيها بعض العبث لأنها لن تنتهي بنا إلى أكثر مما انتهينا إليه، وقد حاول بعض الدارسين[2] أن يقابل بين موضوعات اثنتي عشرة قصيدة نظمها البارودي على غرار غيرها لينتهي إلى أن الشاعر كان يحتفظ أثناء معارضته بشخصيته بالإضافة إلى أنه كان يستخدم الإطار القديم فحسب ليصب فيه موضوعات ومضامين مختلفة بل وأحياناً متباينة، وفي رأينا أن هذه مقابلات خاطئة لإثبات مدى التأثر والتأثير بين المحاكي والمحاكى، فلا يوجد مقلد يحاكي النموذج القديم بإعادته ثانية، كما هو طبق الأصل وإن كان كثيراً ما يحاول أن يضع عينه عليه، وربما كان من الأفضل في هذه الحالة أن

1- انظر في ذلك . محمود . زكي نجيب: رأي شعر البارودي ((فلسفة وفن)) / 373.
2- انظر ضيف . شوقي . المرجع السابق 145 – 147.

نقابل بين القصائد التي نسج البارودي على منوالها والقصائد التي نظمها لنرى كيف يعمل الذهن السالب: الجاهز والمقلد أثناء محاكاته ومقايسته.

ولقد تتبعنا معظم المعارضات، ودرسناها درساً فاحصاً، وإذا سلم لنا باستخلاص النتائج فإنا نقول إن البارودي كان في معارضاته مثله في غير معارضاته يعيش التراكيب العربية وأساليبها، يتمثلها تمثلاً، ويحسها إحساساً، وكثيراً ما تساقطت في قصائده، بل إن كل قصائده لتعمر بالمقاطع والجمل والصور الجاهزة التي مات العديد منها، والفرق بين معارضاته وغير معارضاته أن المتلقي يحس بالأنغام الجاهزة الأولى، ويتذكرها من طول إلفه لها، كما كان البارودي نفسه يحس رنينها ويحكيه، وما عدا ذلك فقد كانت ذاكرته تمتلئ بالوحدات القائمة بذاتها، وتختزن المواد الصلدة التي احتفظت بها من جملة القراءات، وعندما يبدأ الشاعر ينظم فإن ذهنه سرعان ما يتحرك ليدرك أدوات معرفته الجاهزة سلفاً، فإذا ما تم له ذلك عرضها على القلب ثم طرحها على أسلة اللسان فتكون خلقاً هي القصيدة البارودية التي يمكن أن ننسب بعضها إلى الشاعر، وننسب القسم الأكبر منها إلى غيره.

وبعيداً عن المعارضات والصور الميتة والأبنية الجاهزة ماذا نجد في شعر البارودي؟ نجد ظاهرة رغم شحوبها فإنها جديرة بالالتفات، تلك أن الشاعر عندما حاول أن يعبر حقاً عن إحساسه الأصيل الصادق ابتعد عن استخدام الصور القديمة وانصرف إلى استخدام الإشارات الحرفية أو كاد، وهذه الظاهرة لا تناقض ما ذهبنا إليه من أن الصورة هي وسيلة الانفعال ووساطته إلى الظهور . ولكن الوضع في حالة البارودي مختلف لأن الصور الجاهزة كانت عنده قيوداً يقصد إليها قصداً أحياناً وتتساقط لا شعورياً أحياناً أخرى، والخطوة التالية التي كان عليه أن يخطوها أن يتحرر من القيد لينصرف إلى خلق أبنيته الصورية، ولم يكن ذلك في قدرته، فاضطر لا واعياً إلى التعبير بالإشارات الحرفية اضطراراً، وذلك في قصيدته الرائية التي قالها بعد وصوله إلى سرنديب ومطلعها 2 / 69:

تأوب طيف من سميرة زائر   وما الطيف إلا ما تريه الخواطر

ونظن أنها من أجمل شعره وأصدقه وأقربه إلى النفس.

ومهما يكن من أمرٍ فقد كانت هذه العقلية الجاهزة ومحاكاة الأقدمين، والنسج على منوالهم، هي أنفع ما في شعر البارودي للأدب العربي الحديث، لا سيما إذا وضعناها في مكانها وأحطناها بإطار

العصر، وقابلنا بين ما قدمته من أعمال وبين النتاج الذي وصلنا من شعر الركود والانحطاط، فسنجد أن البارودي حال بين الفن وبين سقوطه حين نفث فيه الروح، وحين أخذ ما يمكن له أن يحيا من جديد حياته الخصبة، وحين رد إلى معاصريه من الشعراء وغير الشعراء يقين القدرة على مجاراة الأقدمين عباسيين كانوا أو مخضرمين أو جاهليين في ميدان اللغة والتركيب والبناء والأسلوب، لقد فعل البارودي ذلك وأكثر، وحسبنا أن شعره كان في عصره يعد جديداً كله، لأنه ملأ النفس العربية إعجاباً، وأعاد ثقتها بفنها الأصيل.

الطراز الحرفي

يتصف هذا التشكيل بخاصتين أولاهما أن ((الحرم)) – إذا جاز أن نستعمل مصطلحاً تشكيلياً – يغرق اللوحة بسطحه ويعمقها، وثانيتهما أن الألوان لا تتزاحم ولا تتكاثف وإنما تتباعد وتنأى المسافات بينها، وفي اجتماع هاتين الخاصتين تكمن القيمة الأولى لصورة القصيدة PICTURE في الإشارات الحرفية التي تطغى على ما عداها، في حين تضؤل قيمة الصور الفنية أو تكاد، ويتبع ذلك أن الصفات التي تتميز بها الإشارات الحرفية كلها تعلو وتغرق غيرها: كالوضوح الزائد، والتقرير المباشر، والسهولة إلى درجة الضحالة، وإذا أمكن أن نرجع هذه الظاهرة بعامة إلى العديد من الأسباب فإنها في مجال الشعر الذي اتخذناه مثالاً لهذه الطراز – وأقصد به شعر حافظ – ترجع في الدرجة الأولى إلى ضعف القوة الكامنة عند صاحبه وشحوبها، ووراء ذلك التفصيل.

لو ذهبنا نتتبع الصور الفنية في شعر هذا الشاعر ونفحصها بوصفها الوسائط التي يولدها الخيال ويخلقها، وقارناها ببقية الصور الفنية للشعراء التقليديين الذين ندرسهم لانتهينا إلى أن حافظاً كان أضحلهم خيالاً، وأقلهم إبداعاً وابتكاراً، وأضعفهم في التصوير، وأقربهم إلى سطح الحياة وتقرير الأشياء، وإذا كانت الأفكار المباشرة، والألفاظ التي لا تحمل سوى معانيها ذات الدلالات المحدودة، و الإشارات الحرفية الكافية هي الأبنية الأساسية والهامة التي يقوم عليها شعره، وتدعم في الوقت نفسه هذا الذي رأيناه – فإنا لا نعدم ظواهر أخرى في قصائده تؤكد رأينا وتقويه، ويظهر ذلك في ثلاث حقائق 1- العادية إلى درجة الابتذال في التصوير . 2 – المغالاة المقيتة . 3 – الاعتماد على

الصور الكنائية بأشكالها الموروثة والمعروفة، ويكاد الديوان يطفح بالأمثلة على ذلك، فالحقيقة الأولى يبرزها قوله 1 / 14:

أرى مصر والأنوار: منها مورد ومنها لجيني، ومنها مذهب
وأشكالها شتى فهذا منظم وذلك منشور، وذاك مقبب

وكقوله 1 / 156:

وأرض كستها كرام الشهور حرائر من نسج آذارها
إذا نقطتها أكف الغمام أرتك الدراري بأزهارها

وقوله في ليلة عيد جلوس الخديوي 1 / 200:

هل ذلك ما وعد الرحمن صفوته روض وحور وولدانٌ وأمواه
أم الحديقة ذات الوشي قد حليت في منظر يستعيد الطرف مرآه
أرى المصابيح فيها وهي مشرقة كأنها النور والوسمي حياه
أرى عليها قلوب القوم حائمة كالطير لاح له ورد فوافاه

وقوله في الطائرة 2 / 73:

وكأنها في الأفق حـ ـين يميل ميزان النهار
والشمس تلقي فوقها حلل احمرار واصفرار
ملك تمثله لنا السـ ـيما فيأخذنا انبهار

في الأبيات الأولى يبرز الاتجاه التلويني، وهو اتجاه ضحل بدائيٌّ يعتمد على رصد ألوان الأشياء وأشكالها، وهي ألوان وأشكال مقررة يحفظها الإنسان العادي، ويكررها رجل الشارع، ولا فضل فيها لأحد فناناً كان أم غير فنان، والأبيات التي تليها معظمها صور جاهزة حفل بها الشعر القديم حين تحدث عن النسيم والماء اللجين، وقابل بين الأزهار والدراري في الصباح الندي، وفي النموذج الثالث يعيد حافظ ما فرقه من صور قريبة ونعوت في شعره، ويحصي فيها إحصاء تسجيلياً مختلف الموضوعات التي ينطلق فيها من ملاحظة وجودها الخارجي المباشر، ثم يرتد إلى حيث انطلق

ولم يصب فناً أو ما بشبه الفن، وقد دعم هذه التسجيلية المباشرة تكرار لفظة ((أرى)) التي تقرر الرؤية العيانية، ولا توحي أيَّ إيحاء . وفي الأبيات الأخيرة يبلغ قمة ابتذاله وعاديته حين يقدم هذه الصورة التمثيلية التي ينتهي منها في البيت الثالث نهاية ربما فاقه فيها أي خيال مريض لطفل مشلول... وفي الأمثلة جميعها يدل الشاعر على أن طاقته أعجز من أن تبلغ مرحلة الخلق أو الابتكار، وتظل لذلك تدور في نطاق العادي والتافه الرخيص، تسجل زوايا الالتقاط المتشابهة، وتصوراً تصويراً أميناً ما تقع عليه عينها الحسية من أشياء.

ولقد أكد هذه العادية والضحالة في خيال حافظ وفي شعره أن تيار الصور عنده كان يتشكل تحت تأثير نمط واحد من قانون التداعي، صحيح أن هذا القانون بتفريعاته الثلاثة: (التشابه والتضاد والاقتران) كان هو أساس الطرز الذهنية التقليدية في تصوراتها لأنه أساس ذاكرتها التي تخزن الوثائق، إلا أن حافظاً كان يعتمد – لا واعياً بطبيعة الحال – على نوع واحد من التداعي هو التداعي عن طريق الاقتران المكاني كقوله 2 / 87 (وانظر له أيضاً 1/ 112 و 1 / 5 و 1 / 200):

والشمس لا تشرق وضاءة   تجلو هموم الصدر أو تنزح

والبدر لا يبدو على ثغره   من بسمات اليمن ما يشرح

والنجم لا يزهر في أفقه   كأنه في غمرة يسبح

إن هذا التداعي عن طريق المكان الذي يأتي بالشمس ويتبعها بالقمر ثم النجوم هو أحط أنواع الاقتران الذهني وأكثرها سذاجة، وربما كان بالنسبة لطبيعة خيال حافظ القريب التناول أليق من غيره وأشد توافقاً.

تأتي بعد ذلك ظاهرة الغلو والانحراف وهي ظاهرة في الشعر التقليدي ولكن مجرد الإلحاح عليها، والوقوف عندها، يمكن أن يفسر على أساس من وهن الطاقة الخالقة ومن ثم التعويض عنها بالانصراف وراء أوهام لا تمت إليها بصلة – أكثر من أن يفسر على أساس من الاستملاح والاستطراف، من أمثلة ذلك قوله 1 / 26:

ولو شئت أذهلت النجوم عن السرى   وعطلت أفلاكاً بهنَّ تدور

وأشعلت جلد الليل مني بزفرة   غرامية منها الشرار يطير

وقوله في رثاء ((عثمان أباظه)) 2 / 124:

لـو لم تكـن سـبقتك الأنبيـاء لهـا   قلنـا بأنـك فيهـا خـير ملحـود

وودت الـريح لـو كانــت مـسخرة   لحمل نعشك عن هام الأماجيد

والشمس لو أنها من أفقها هبطت   وآثرت معك سكنى القفر والبيد

إن الشاعر هنا يحس بعدم قدرة بنائه الحرفي ووسائطه الإشارية على حمل ما يريد مـن عواطـف وانفعالات لا تحملها غير الصور الفنية ذاتها، وبما أن خياله لا يستطيع أن يـسعفه بـصور سـوية ذات طاقاتٍ مفعمةٍ بالأحاسيس الصادقة لذلك فإن السبيل الوحيد إزاءه وإزاء ملكتـه الكامنـة كـان هـو الانحراف، الانحراف وراء مسارب مهما قيل في تسويغها فإنها تظل طرقاً شاذةً للتعبير الأصيل.

ولعل الظاهرة الثالثة الاعتماد على الصور الكنائية لـمِمَّا يؤيد ضعف القوة الخالقة عند الـشاعر أولاً واعتماده اعتمادا أساسياً على الإشارات الحرفية ثانياً، ومن أمثلة ذلك قوله 1 / 216:

وعليها نفوسنا حائرات   جازعات كادت شعاعاً تطير

وقوله 1 / 239:

يلبسون الظلام حتى إذا ما   أقبل الصبح يلبسون النهارا

وقوله 2 / 100:

بلونا شدة منكم ولينا   فكان كلاهما ذر الرماد

الكناية في هذه الأبيات وفي غيرها تقترب من طبيعة الإشـارة الحرفيـة لأنهـا أداة جـاهزة، ولا يمكننا أن نعدها – في حالتها هذه – أبلغ من التصريح بل ولا حتى من الصور الفنية لسبب بسيط هو أنها تحمل وجهاً واحداً ودلالة تقريرية مباشرة.

وأظن أنا مطالبون الآن بتقديم نموذج لهذا الطراز وليكن الجزء الذي يصف فيه حافظ رحلته إلى إيطاليا 1 / 218، وهو نموذج لا بأس به للدلالة على فنه وعلى أسلوب طرازه، وعلى طبيعـة ذهنـه وفكره (نشرت القصيدة عام 1923)، وربما هيئ بادئ ذي بـدء بـأن الموضـوع ذاتـه سـيفرض عـلى الشاعر طريقة معينة في الأداء يتناوله بها، والحق أن هـذه الطريقـة تعـود إلى الفنـان قبـل أن تعـود إلى الموضوع الذي يستطيع آخر أن يصوغه صياغة تختلف الاختلاف كله عن صياغة رصيفة، وهذا ليس تأكيداً لجانب اللفظ في مقابل المعنى، بل هو تأكيد لطبيعة الخلق الشعري وتمايزه.

يقول حافظ في هذه القصيدة:

أرضهم جنة وحور وولدا ن كما تشتهي وملك كبير
تحتها – والعياذ بالله – نار وعذاب ومنكر ونكير
شمسهم غادة عليها حجاب فهي شرقية حوتها الخدور
شمسنا غادة أبت أن توارى فهي غربيّة جلاها السفور
جوهم في تقلب واختلاف غير أن الثبات فيهم وفير
جونا أثبت الجواء ولكن ليس فينا على الثبات صبور
ولع القوم بالنظافة حتى جُنَّ فيها غنيهم والفقير
فإذا سرت بالطريق نهاراً خلت أني على المرايا أسير

لعل أول ما يقابلنا في هذا الطرز هو قلة التركيبات الصورية وتباعدها من حيث الكم، وضعفها وسذاجتها من حيث الدرجة، فمجموع الصور لا يتجاوز عدد الأصابع، وهي صور مفردة ضحلة، قريبة التناول يقترب بعضها من الصور الميتة المكررة والمعروفة، ولا تحمل أية رؤية للموقف، إن الرؤية – إن جاز استعمال هذا الاصطلاح في علاقات تقريرية – تحملها الإشارات الحرفية التي تشكل القصيدة، وهذه الإشارات تدمغ العمل وصوره، بميزاتها العديدة كالمباشرة والتقريرية والعادية والتسطيح والابتذال، من ذلك تشبيه إيطاليا التي ظاهرها روضة غناء، وباطنها بركان وسعير بالجنة ذات الحور والولدان، ومن تحتها – والعياذ بالله – نار وعذاب، وهي صورة تقليدية قديمة (المعروف في الفكر الشعبي أن صور الجنة والنار يوم القيامة تقوم إحداهما على الأخرى)، وهناك تلك المقابلات السخيفة التي عقدها حافظ بين بعض المظاهر الطبيعية وغير الطبيعية في أوروبا والشرق كالشمس والجو والبنيان والعطالة والنظافة... وغيرها من المقابلات السياحية التي يمكن أن يسجلها الباعة المتجولون، ويلاحظها العاديون من الناس في رحلاتهم، ويعبرون عنها تعبيراً ربما تفوق في أهميتها تقريرات الشاعر وصوره (مثل صورة الطريق والمرايا)، والتي لا يصح نسبتها إلى الفكر الشعري في أية حال.

والحقيقة أن هذه العبارات لا تبرز مشكلتها لأنها تقريرية وحسب، بل لأنها عبارات نثرية مبتذلة أبلاها الاستعمال العادي وأماتتها الألفة والتكرار، وقد أصبحت قوالب جامدة ينصرف ذهن

القارئ حال تلقيها إلى ما تثيره من اقترانات غير شعرية وغير فنية، حتى تبدو وكأنها بقع متكلسة مستقلة معزولة، يصعب صهرها وإذابتها في نطاق النسق العام، وهي لذلك تعرقل انسياب التيار الشعري وتحول بين الشاعر وبين هدفه الجمالي.

وفي رأينا أن السبب الأساس في هذه العادية إلى درجة الابتذال لا يكمن فقط في ضعف الطاقة الخلاقة عند حافظ كما قررنا منذ قليل، ولكنها تعود أيضاً إلى أنه كان لا يملك وساطته الإشارية المسطحة ذاتها، إن وهن الخيال يسبب شللاً في الصور، وعادية في الملاحظة، وضحالة في الرؤية، ولكن عدم السيطرة الكاملة على الأداة النثرية في البناء الإشاري يسبب مخاطر أكبر يأتي في مقدمتها ذلك الحد الفاصل بين العمل كفنٍّ أو غير فنٍّ، وإذا كان الشعر أي شعر خلال تاريخه الطويل قد ركز على الصورة كوساطة للبناء فإنه قد ركز على الكلمة كوساطة أخرى لبعض ضروبه وأنواعه، بيد أنه اشترط أو اشترط له نقاده وخالقوه أن يكون فناً أولاً، الفن شيء وما ليس بفنٍّ شيء آخر، الفن اختيار حتى إن كان تمثيلاً أو محاكاة، والفن قدرة على التملك وعلى التأثير حتى إن كان صنعة، والفن طاقة تجعلك تحس الأشياء التي حواليك حتى إن كان يشير إليها ويصفها وينعتها، وما نظن أن حافظاً قد حقق في بنائه الإشاري أو الحرفي وفي فنه هنا ومن خلال الأبيات السابقة أية سمة من سمات الفن هذه . وقد نقول بأنه كان يتكئ على جانب اللفظ أكثر مما يتكئ على جانب المعنى – وهو أمر أشار إليه هو – وهذا في حد ذاته وجهة نظر، ولكن ثمة شعراء كثر في شعرنا العربي قديمه وحديثه ألحوا على ما ألح عليه حافظ إلا أنهم قدموا فناً يوصف بالأصالة والابتكار . ثم ما الذي فعله الشاعر ليتجنب السوقية والعادية والمباشرة في شعره ؟ ! لا شيء سوى التمادي إلى مهاوٍ أعمق أو أضحل من هذه – لا يهم – ما دامت النهاية واحدة.

وربما نكون قد أسرفنا – في هذا كله – على حافظ وعلى أنفسنا حين حملنا شعره ما يحتمل وما لا يحتمل، وناقشنا طبيعة فنه في ضوء ملكة أهم ميزاتها عنده أنها ضعيفة واهنة، بيد أن هذا هو ما نريد أن نثبته وما نريد أن نخلص إليه، لقد كان حافظ قليل الحظ من الخيال، وكان لذلك قليل الحظ من الصور الفنية التي تدل دراستها على أنها ساذجة، مفردة، واضحة، قريبة التناول، وإذا ما وضعناها في إطارها من النسق الكلي العام، وقابلناها بالإشارات وجدنا أنها تحمل ما تحمل هذه الإشارات من حرفية ومباشرة وتقريرية جافة.

الطراز الزخرفي

يعتمد التشكيل الصوري لهذا الطراز على ثلاث ظواهر: الأولى الطريقة الوحدانية Atonalism في إقامة العلاقات بين الصور، والثانية تسطيح الشكل أو الاعتماد على بعدين من أبعاده، والثالثة الافتتان باللون واستخدامه كعنصر غالب وبأسلوبٍ عشوائيٍّ يقوم على البعثرة، وفي التقاء هذه الظواهر كأسس لهذا الطراز نستطيع أن نقربه من خصائص الطريقة الفسيفسائية في التصوير والزخرفة الإسلاميين، وإذا كان يمكن أن نرجع ذلك إلى مفهوم ((الروح العام)) الإعلائية التي تكمن خلف مختلف الفنون[1] فإنا لا يمكن أن نقول هنا بأن شعر شوقي بخاصة الذي نتخذه نموذجاً للطراز يحقق هذه الروح في نطاق نظرية التزيين التقليدية.

ولقد أشار كثير من دارسي الفنون إلى هذه الظواهر الثلاث كخصائص و أسس مفسرة للفن الإسلامي، ((فاتنغهاوزن))[2] يرى أن اسلوب الزخرفة الإسلامية ينقسم إلى وحدات منفردة كثيرة جداً، وضعت بصورة اعتباطية بحيث يمكن التعديل فيها والتبديل، فليست هناك علاقة بين الوحدات وحتى عندما تظهر الموضوعات المقسمة منظراً ... فإن كل قسم منفرد مستقل بنفسه ...، أما ظاهرتا التسطيح وبعثرة اللون فقد أشار إليها ((زكي محمد حسن))[3] فهو يقول في الظاهرة الأولى: ((فالحق أن أوضح ما لاحظناه في الصور الإسلامية بوجهٍ عامٍّ أن قوانين المنظور غير قائمة، وأن الصورة مكونة في مستوى واحد، وأن الفنان يرعى الطبيعة وعلم التشريح في رسم الجسم الثاني، ولا يوفّق في توزيع الضوء وبيان الظل، وإنما يفرط في توزيع الألوان البراقة التي تكسب الصورة طابعاً زخرفياً خاصاً، كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا في النادر، وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقاً إلى جانب طولها وعرضها، ولم يفلح في أن يكسب مناظرها شيئاً من الحركة والحياة...)) ويقول عن الثانية: ((وللفنانين المسلمين أساليب خاصة في استعمال الألوان: فهي عندهم لا تندرج ولا تتجمع حول مركز مشترك ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ ما لا

1- انظر هيلدية ذالوشر : البناء الفني.. مجلة الكاتب المصري م / 8ع / 31 ص / 54

2 – انظر:

Ettinghausen , R << the Character of Islamic Art>> ed. In << the Heritage of the Arab>> PP. 262.3

3- انظر محمد حسن . زكي : فنون الإسلام / 272، 676.

نراه في الفنون الأوربيـة إلا بعـد أن طغـت عليهـا التيـارات الحديثـة ... والحـق أن حـدة الألـوان في المنتجات الفنية الإسلامية تشعرنا بالتقابل بين الضوء والظلمـة ولكننـا لا نظفـر بالتـدرج والغنـى في تنويع درجات الألوان، فالفنان المسلم قد يصل في صوره وتحفه إلى استعمال ألـوان رئيسة تعـد عـلى أصابع اليد الواحدة أو اليدين، ولكنه قلما يجاوز هذا الحد ليصيب توفيقاً بيناً في إظهار عدد كبـير مـن الألوان بدرجاتها المختلفة والفروق الدقيقة بينها ..)).

ومهما يكن من أمر هذه الخصائص أو الظواهر واشتراك الشعر والتصوير والنقش فيها، فإنهـا كانت إحدى طرق البناء للتشكيل الصوري في الشعر التقليدي، ولم يكن من الممكن أن يحـدث لهـذه الطريقة أي تغيير قبل أن توجد الحاجة لاتساع نطاق التجربة من جهة والانتقال من نظرية التزيين إلى نظرية التعبير من جهة أخرى، أما ما دام الفنان يدور في مجال الزخرفة فإنه لا بد أن يركز كـل اهتمامـه فيها، في الفسيفساء أو الشكل المسطح والملون الذي يريده جميلاً لامعاً يبهر العـين، ويلامـس الحـس، ويخدع النفس، وهو في سبيل ذلك كان لا يلح إلا على عناصر الشكل الخارجي الملونـة بعـد إبعادهـا عن ذاته أولاً، وتجريدها من حيواتها ثانياً، ثم يبدأ ينسق هـذه العنـاصر تنـسيقاً خاصـاً يـوفر لهـا فيـه عناصر الوحدانية والتناظر أيضاً، ولئن كان حريصاً الحرص كله على أن يوفر لهـذا الـشكل إمكاناتـه الزخرفية جميعها، بيد أنه في النهاية يجد نفسه وشعره ويجدنا معه عند حدود الشكل أبداً لم يتجاوزه إلى أعماقه . ولم يصل من ورائه إلى أي غور في الإحساس أو الشعور.

ولعل شوقياً بالذات قد ساعدته ظروف كثـيرة عـلى أن ينـصرف إلى الاتكـاء عـلى التـشكيل الملون الاستقلالي الاتكاء كله، وبعض هذه الظروف يرجع إلى طبيعة تكوينه الفطـري واسـتعداداته، وبعضها يعود إلى حياته الأرستقراطية اللاهية، والأولى مجرد تهيؤ يولد مع الطفل قد يـساعده الإطـار المحيط فينمو، وقد لا يساعده فيتجمد، ومن حسن حظ شوقي أن حظي به إطاره فاتسع ونما، ونظـن ظناً أن لحكاية الذهب دلالةً واضحةً في هذا الشأن، وإذا كان ((الدواء)) قد اسـتطاع أن يـصلح مـن نظر الشاعر فجعله يتطلع إلى الأرض بعد أن طال تطلعه إلى السماء فإنه قـد جذبـه إلى لمعانـه وبريقـه جذباً جعله (الشاعر) يحتفظ به حياته كلها وإن لم يصلح من ذلك الاهتزاز أو الارتجـاج الـذي ظـل يعاوده، والذي سنلاحظ عقابيله وآثاره في طبيعة ألوانه.

والظروف الثانية هي إطار شوقي، أو حياته الأرستقراطية اللاهية التي عاشها في بلاط الملوك، والشاعر البلاطي إن عاش حياتين واحدة لغيره وأخرى له فهو في كلتيهما يتأثر بالجو العبق المزركش والمنمق والذي ينشر ظلاله وأفياءه داخل الذات وخارجها، إن الفنان هنا سواء أتقلد ((كسوة التشريفة)) ليؤدي وظيفته مدحاً أو رثاء أم خلفها ليخلص إلى ذات نفسه ويتغنى أشواقها وأهواءها – لا يجد أمامه سوى الوجه الضاحك الملون والمبرقش للحياة، حياة غيره وحياة نفسه، ولن يستطيع من هذا الوجه فكاكاً.

وربما كانت أهم الملامح التي خلفتها هذه الظروف وفيما يتعلق بالطراز الصوري ما يلي:

1 ـ كثرة اللوحات التصويرية كثرة ظاهرة لا تقف عند حدود وصف الطبيعة ومناظرها بل تتجاوزهما إلى شعره كله حتى زعم بعضهم بأن شوقياً رسام يعمل بالريشة أكثر مما يكتب بالقلم[1].

2 ـ تزاحم صور الجواهر والحلي والمعادن الثمينة وتعدد الإشارات إليها، وتضخم الصور الربيعية متمثلة في الأزاهير والورود، والإلحاح على جانب ((اللون)) هنا وهناك أكثر من التركيز على جانب ((الندرة)) فيما يتصل بالصور الأولى بخاصة.

3 ـ الانصراف غالباً بعيداً عن موضوع القصيدة وراء مسارب أخرى جانبية تشكل في بعض الأحيان مطولات لا يصلح لها العنوان الذي وضع لها، تحقيقاً لطبيعة الشاعر، وإرضاءً لحواسه التي تفتنها الألوان، ويعجبها الزخرف ويحلو لها التزيين.

وفي ديوان شوقي العديد من النماذج التي تتجلى فيها اللمحات السابقة، كما تتجلى فيها خصائص الطراز الفسيفسائي الثلاث: الوحدانية والتسطيح واللون، وإذا اتخذنا قصيدة ((الربيع)) 2 / 189 نموذجاً لذلك فسنجد أن هذا الشهر في ريعانه ومهرجانه ومواكب آذاره هو الشهر الأثير لديه، لأنه يرضي حاستيه الأساسيتين: البصرية النهمة إلى النُّور والنَّور، والسمعية الشغفة بالشدو واللحن والنغم، والحاسة الأولى تشدها الرياض في وشيها وحلاها، وتجذبها طرر الأرض وأطيافها وألوانها، والخاصة الثانية تطر بها أصوات الطبيعة، يغنيها الجدول، ويعزفها النسيم، ويرنّمها

1- الطاهر . على جواد : ((اللوحة في شعر شوقي)) مهرجان شوقي / 64 – 67.

الروض، وتشدو بها الرياحين، وتتلوها الطيور أكثر من أن تطربها أصوات يرددها العود أو يكررها الطنبور ... وفي رضاء العين ورضاء الأذن ترضى النفس وتفتتن وتخلد إلى الراحة والسكون:

مرحبا بالربيع في ريعانه وبأنواره وطيب زمانه

رفت الأرض في مواكب آذا ر وشب الزمان في مهرجانه

نزل السهل ضاحك البشر يمشي فيه مشي الأمير في بستانه

لف في طيلسانه طرر الأر ض فطاب الأديم من طيلسانه

ساحر فتنة العيون مبين فصل الماء في الربى بجمانه

عبقري الخيال زاد على الطيـ ـف وأربى عليه في ألوانه

صبغة الله ! أين منها رفائيـ ـل ومنقاشه وسحر بنانه

ولقد قرأ العقاد[1] القصيدة ووقف عند هذا المقطع الذي سقناه، ووجه نقده العنيف إلى صورتين الأولى تشبيه الربيع بالأمير، والثانية مقابلة صبغة الله بصبغة رفائيل وتفضيل الأولى عليها، ولن تهمنا هنا الصورة الثانية أما الأولى فقد قال عنها: ((... ولندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق (بالورد الجميل والفل العجيب، والتمر حنا روايح الجنة ..) ولننظر ما بقي فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال والحياة .. كل ما بقي بعد ذلك أن الربيع يمشي في السهل مشي الأمير في بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان ... فمشية الأمير في بستانه كمشية كل إنسان في كل بستان، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك لأنه قد يمشي في مباذله التي لا تميزه عن سائر الناس، والربيع بعد هو الإنسان، فهلا قال شوقي إن الربيع يمشي في الربيع مشية الأمير في الأمير ... فماذا عن إحساس الإنسان ناهيك عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحقاً بالميزانية والتشريفات والدواوين...)) .

وهذا الكلام ليس صحيحاً على إطلاقه، ولا يفد إلى ذهن المتلقي ما وفد إلى ذهن العقاد من مقدراتٍ بعيدةٍ كل البعد عن القصيدة وعما أراد لها شوقي، وعما يمكن لأي إنسان أن يستشعر من

1- انظر – العقاد – ساعات / 109.

خلال قراءاته لها، وذلك لسبب بسيط هو أن شوقياً يشبه الربيع بالأمير في خيلائه وروعته وبهائه، وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب، مطرزة الأكمام، موشاة منمنمة ... وليس في الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين، وإنما فيها التمادي في إكمالها بالبشر والضحك والموكب ذي المهرجان والعرس والقيان والألحان[1].

ولعل أنفع ما في نقد العقاد هو أن القصيدة كمعظم قصائد شوقيٍّ والتيار التقليدي لا تربط الطبيعة بالإحساس، ولا تستشعر فيها النفس أي معنى للحركة والحياة والجمال، وهذا هو ما قلناه عن عدم تمازج الداخل بالخارج، وما نقوله من اعتماد الشاعر على تسطيع صوره وعدم ربطها بعواطفه أو بالبعد الثالث، ومن اتكاء على شكل الحياة المشرق ووجهها الظاهر للعيان دون أن يغوص إلى أعمق أعماقها، ومن انصراف يكاد يكون كاملاً إلى الصورة الوحدانية الملونة لذاتها وبذاتها.

وفي قصيدة أخرى يعنى شوقيٌّ عنايةً فائقةً بتصوير الطبيعة اللامعة وتجلية شكلها في رياضها الغناء، وأزهارها المختلفة الألوان، يقول 2 / 22:

آذار أقبل قم بنا يا صاح ... حيِّ الربيع حديقة الأرواح

واجمع ندامى الظرف تحت لوائه ... وانثر بساحته بساط الراح

صفو أتيح فخذ لنفسك قسطها ... فالصفو ليس على المدى بمتاح

واجلس بضاحكة الرياض مصفقاً ... لتجاوب الأوتار والأقداح

إلى آخر القصيدة التي تمثل معظم ملامح الذهن الزخرفي وقيمه، ويمكن تناولها من أكثر من جانب: فهناك جانب المحاور التي دارت حولها وهي محوران متمازجان أحدهما مدخل إلى الثاني، الأول الخمر والثاني الطبيعة، وهناك العناصر الفسيفسائية الثلاثة التي ذكرناها: الوحدانية والشكل واللون، ويمكن أن نضم تحت العنصر الثاني إذا أردنا مفهوم ((الأرابيسك)).

والخمر – كما رأينا – عند معظم الشعراء لون من ألوان الطرب الربيعي، يهتف بها في حومة الطبيعة، وفي إبان جمالها وشبابها، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوضح المشرق الباهر الذي يعم نفس

1- انظر ضيف . شوقي : شوقي شاعر العصر الحديث / 122

الإنسان والكون، ويستشعر شوقيٌّ هنا ثلاث مرات تقريباً (الأبيات 3، 25، 37) تمازج اللـذة بـالألم وبتعاقبهما، أو بكلمة أصح انقضاء الصفو وذهاب الشباب، ولذلك فهـو يطلـب أن يأخـذ الإنـسان قسطه من الصفو ومن اللذة، وربما كان هذا الإحساس المفرط بتولي الحياة، والتزود مـن النعـيم قبـل انصراف الزمن مما يميز العابثين اللاهـين الـذين يعيـشون حيـاتهم بحواسـهم، ولا يـرون أبعـد مـن ملذاتهم، ثم يسترسل شوقيٌّ في تقديم شتى الصور الخمرية التي تعبق بالضحك والنـشوة والـسرور، وقبل أن ينشرها في الرياض أزهاراً بيضاء وحمراء وخضراء وصفراء يـشدها إلى الحمائـم التـي تـشدو لحناً عذب النغم تطرب له الأذن، ويدفع إلى الأنس والبهجـة، ويهمـس بـالنعيم ... وهكـذا تـتلاحم لذتان لذة الخدر عن طريق الخمر وهي لذة ترضي الحـس، ولـذة الأذن عـن طريـق الترتيـل والـشدو والغناء، ولكن تبقى حاسة هامة هي البصر لم يوفر لها بعد عنـاصر الرضـا (وقـد نـضم إليهـا حاسـة الشم) وسرعان ما ينصرف إليها شوقيٌّ ويخصص لها المحور الثاني كله الذي يقـدم إلينـا نـوعين مـن الصور: صوراً زهرية وصـوراً جويـة، والثانيـة يتعـرض فيهـا للفـضاء والـشمس والمـاء والنـواعير كوحدات منفصلة سجلتها النظرة التحليلة التجزيئية التي لا تعـرف الرؤيـة الكليـة، والأولى وهـي أعظم وأكثر يكاد لا يغادر فيها لوناً من ألوان الورد والزهر إلا قدم لـه صـورة أو وصـفاً أو خاصـة، وتعتمد جلُّ صوره الزهرية هذه على عنصرين: عنصر الشكل وعنصر اللون وهما أهـم قيمتـين اتكـأ عليهما شوقيٌّ في تجلية الطبيعة ووصفها وملاحظة موضوعاتها، وفي الصور الأولى الشكلية تجمد لحظة الالتقاط، ومع هذا التجمد تثبت وتفقـد حياتهـا ونموهـا وإيحاءهـا، وتقـترب مـن عنـاصر التـزيين الطبيعي التي كانت تـنقش عـلى الأعمـدة والجـدران، وتـصور في الآثـار والعمائـر الإسـلامية، عـن الأشكال الوردية هنا وهناك تتسطح وتتشابك تـشابكين أحـدهما يقـوم عـلى التكـرار والآخـر عـلى التناظر، والمتلقي يتلقى ويتأثر بالصور الزهرية في كلا التشكيلين تأثراً واحداً لا ينفعل به وإن شدَّ إليه الانتباه في جمالياته الخطية التي يلذ لها الدر وقد ركب في صدور الرماح، والورد وقد تمنطـق بالـشوكة والسلاح وهكذا...

أما صور الزهر اللونية فهي أعم ويحتوي شعر شوقيٍّ منها عـلى مقـدار كبـير يقابلهـا أحيانـاً بالنجوم وأخرى بالحلي، وتضم الجميع أشعة الضياء الساطعة، وأنوارها الألقة التي يرى من خلالهـا وبهما الحياة، ولعل هذه السمة الضاحكة إحدى ميزاته الكبرى فهو يبثها في كـل مجـال، ويلقـي بهـا في

كل مكان، و يوزعها ظلاً وضوءاً ونوراً وما يقابلهـا في أرجـاء عوالمـه، وإذا كنـا نلاحـظ أن الخلفيـة الإشارية تكاد تغيب في لوحاته من شدة تزاحم الظلال والأضواء وتدخلها إلا أنه يمكـن أن نـضيف أنه كان لا يوزع بشكل عادل هذه الظلال والأضواء في قصائده فهو يجمعهـا ويكثفهـا، وعـن طريـق التجميع والتكثيف يفقد في استعمالها خاصتين أساسيتين هما: التماسك والتدرج.

ويتكئ شوقيٌّ في صوره اللونية على الألوان الفاقعة والداكنـة والـصافية بخاصـة، ويحلـو لـه اللون الأحمر فهو يردده كثيراً وكذلك الأصفر و الأخضر وإن كانت معظم هذه الألوان تبقى لديـه في حالتها السالبة دون أن ترمز إلى شيءٍ، أو تعبر عن شيءٍ، وربما كان من أهم الأشياء التـي تلفـت نظـر الدارس أن ذهن الشاعر يقوم غالباً عـلى إدراك التقابـل أو التـضاد بـين لـونين معينـين همـا الأسـود والأبيض (أبيات وصف الحمائـم)، ونـستطيع أن نعمـم هـذه الملاحظـة فنمـدها إلى تقابـل الـضوء بالظلام، والضحك بالبكاء، والموت بالحياة (أبيات وصف النواعير) وهي مقابلات يرد بعـضها إلى ظاهرة تداعي المعاني، ويرد بعضها الآخر إلى طبيعة شوقي الإنسانية التي كانت تجمع بين الضدين.

وفي وسع القارئ أن ينتهي إلى هذه الملاحظات نفـسها إذا أنعـم النظـر في كثـير مـن قـصائده وصوره، ولا سيما تلك القصائد المشرقة اللامعة التي كان يرثي بها، ويتفـنن خلالهـا في تقـديم صـور الأفياء والأطياف والألوان على خلفية إشارية متكلفة الحـزن، فالـشاعر مـا عـرف معنـى الحـزن وإن عرف مبلغ الألم لسرعة زوال اللذة الحسية وانقضائها، إن الحياة لديـه مجـرد طيـف أو وهـم أو بـساط سلاف، وإحساسه بها إحساسٌ آنيٌّ تقلقه أصوات الأسـى التـي لم تدفعـه إلى رثـاء الإنـسان في نفـسه علاوة عليه في غيره، فظل لذلك يعيش تحت أشعة الشمس وفي ضوئها: يهتف بالنور ويهتف له النور، ويناديه النعيم ويناديه النعيم، ويحوطه الريحـان والبنفـسج والياسـمين، وتنتـشر عـلى مرامـي بـصره الفسيفساء البراقة المزركشة من الفضة والذهب والنجوم، وقد كانت هذه بعض المواد التـي بنـى بهـا عالم صوره الفسيفسائي المزخرف والمنمق، وإذا كان من الطبيعي ألا يعتمد مثل هذا التـزيين إلا عـلى وسائط شكلية ألقة لامعة مفوفة منمنمة – فإن استخدام هذا النمط من البناء – كـما قدمـه شـوقي – يحقق معظم الخصائص الهامة التي يمتاز بها في نطاق الفن التقليدي.

ولا تكمن الهوة بين هذا النمط أو الطراز الزخرفي وبين الطراز الإشاري أو الحـرفي في طبيعـة الموضوع أو المضمون كما يظن لأول وهلة، وإنما يرجع أساساً وفي الدرجة الأولى إلى ذلك الاخـتلاف

الواسع بين ذهنين وطبيعتين وخيالين وطريقتين في الأداء: الذهن البسيط والذهن المعقد، والطبيعة التي حجبت عنها الحياة، والطبيعة النهمة إلى الألق والطيف والضياء، والخيال الضعيف العاجز الفقير، والخيال التشكيلي المنوع والغني، والطريقة المباشرة الإشارية والطريقة المنمنمة المزركشة الحبلى بصور الظلال والألوان . أما فيما يتصل بالموضع ذاته فليس له هنا بالغ التأثير لأنه حتى في قصائد الوصف على قلتها عند حافظ، وقصائد المديح وما اتصل بها على كثرتها عند شوقي كان مثل هذا التباين في البناء الصوري يظهر على أوضح وأشد ما يكون.

وليس من شكٍّ أخيراً أننا نستطيع أن نردّ الكثير من ظواهر الضعف والتخلخل والهلهلة في مثل هذا البناء إلى تلك الظاهرة، ظاهرة النظم السريع التي اتصف بها شوقي، فقد كان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقفٌ أو جالسٌ إلى أصحابه . يغيب عنهم بذهنه وفكره وقلما كان يجلس إلى مكتبه للتفكير وحصر الذهن، وإذا جلس إليه فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه في ذاكرته، بين لفافة وأخرى يجد فكرته، وبين كلمة وثانية يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة[1].

وفي رأينا أن مثل هذه السرعة لا بد أن تترك الكثير من مساوئ الخلق الشعري في القصائد حتى لدى المطبوعين فإن أي عمل مهما كان، بحاجة إلى إعادة النظر حتى يخرج كاملاً أو أدنى إلى الكمال، أما ما دام العمل يستوي بعيداً عن لحظة الإلهام أو الإشراق في مثل هذه السرعة فالنتيجة أن نجد بين أيدينا قصائد كقصيدة النخيل وقصيدة البحر الأبيض اللتين رغم البهرجة والزركشة والأطياف والألوان التي تتزاحم وتتكاثف فيها قد أصابها الكثير من الابتذال والتسطيح والتفكك.

وعلى كل فإذا كان البارودي في طرازه الجاهز قد ردّ إلى الشعر العربي حياته وبعث فيه الروح فإن شوقياً – مهما قيل فيه – قد سار بذلك نحو الغاية، وأربى على الغاية، وكان في القصائد التي قدمها في محراب الفن – كماً وكيفاً – من أبلغ أعلام الشعر، بل لقد كان علم جيله وأمير مدرسة شعر الإحياء.

---

1 انظر . عبيد . أحمد : ذكرى الشاعرين / 370.

القسم الثاني

الصّورة الفنيّة في الشعر الرومانسي

الفصل الأول

خصائص الصورة الفنية في الشعر الرومانسي

إذا استطاعت مقولة الصورة للتزيين أن تحتوي ملامح الصورة في الشعر التقليدي، وتلخص وظائفها فإن مقولة الصورة للتعبير تستطيع أن تحمل الملامح العامة للصورة في الشعر الرومانسي، وتبين مهمتها، وتركز باختصار طبيعتها الجديدة.

ويمكن أن ندرك هذا الفارق إذا تتبعنا النماذج الشعرية الرومانسية ووازناها بالأمثلة التي سقناها للتدليل على المقولة الأولى، وسنجد أن الشعراء عندما يقولون ما يقولون، ويعبرون بالصورة وساطة لبناء فنهم، فإنهم لا يستخدمونها بوظيفتيها القديمتين: الشرح والتزيين، أو حسب طبيعتها التقريرية المباشرة، وإنما يتوسلون بها ليصوغوا تجاربهم، وليكتشفوا حالاتهم . وفي التقاء هذين الملمحين تتحد خصائص الصورة ووظائفها في الوقت نفسه . فهي من جهة تخلق جواً معيناً أو أكثر، وهي من جهة أخرى تكون أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية ووسيلة تفكيرها ورؤاها.

وسنحاول أن نتلمس الوظائف الأساسية لهذه الصورة المعبرة، ثم نذكر طبائعها، ونعرض بعد ذلك للميزات النوعية لصور الشعراء بالنظر إليهم آحاداً متمايزةً، وأخيراً نلتقي بنسق الصورة.

وظائف الصورة الرومانسية

تقوم الصورة الفنية في الشعر الرومانسي بثلاث مهام أو وظائف رئيسة هي: التأثير والإيحاء والإضافة.

1- التأثير:

ترتبط هذه الوظيفة بطبيعة التعبير من جانب وتقف أمام إحدى الخواص الرئيسة للصورة في الشعر التقليدي وهي التقرير من جانب آخر، فإذا كان الشاعر القديم يستخدم وسيلة فنه ليقرر المعنى الذي يريد أن يبلغه غيره، فإن الشاعر الرومانسي يستخدمها ليؤثر بها، يبوح لنفسه أولاً، ويبث

غيره شكاته ثانياً، وقد حاول جاهداً عن طريق هذا الاستخدام أن ينقه الشعر ويخلصه كلية من طبيعته التقريرية الخطابية الجافة، أو لنقل من طبيعته التوصيلية، إن مهمة الشعر الأولى لديه أن يؤثر لا أن يوصل، وسبيله إلى ذلك أن يرى بالصورة العالم من حوله، ويشكل بالصورة أيضاً عالمه الخاص وتتضح هذه المهمة إذا قابلنا بين أي شاعرٍ تقليديٍّ وآخر رومانسيٍّ، وليكن بين حافظ و أبي شادي، أو بين البكري وناجي، أو بين عبد المطلب و علي محمود طه... فالأول يرينا أنه حين يتكلم سنجد الخيال الضحل، واللغة المسطحة التقريرية التي إن توسلت بالصورة فإنما تتوسل بها لتوضح المعنى أو تثبته أو تؤكده، أما الثاني فإنه يرينا أن شعره يعتمد أساساً الصورة وسيلة جوهرية يبني بها عمله، ويستخدمها رؤية لفكره، ووسيلة للتأثير في غيره، وذلك كقول ناجي في رباعيات / 226:

والقمر الفضي بين الغيوم   يخفق كالمنديل عند الوداع

يا حسرتا! هل صورته الهموم   كالزورق الغارق إلا شراع

ويزحف الكون على خاطري   كأنه في مقلة الساهر

سد من الرعب بلا آخر   يعب عب الأبد الزاخر

في هذه الأبيات لا يجري الشاعر لاهثاً وراء الصور يقتنصها ويجمعها كيفما اتفق، ينحتها من صخر، ويقد لها الوعر، لأنها فقدت غايتها التي كانت تملكها في القديم، وأضحت وسيلة لغاية بعينها هي التأثير، فالشاعر يبث بها لنفسه رؤاه عن شيء ما، أو يستوثق به مما هو أهم من ذلك: أن يعرف ما يرى وما يحس، يدرك انطباعاته ومشاعره، وإدراكه لمشاعره وانطباعاته يتم عن طريق التأثير، ولا جناح بعد ذلك أن تبلغ الصورة لدى غيره من الناس خلاصة مشاعرهم وصفوة أحاسيسهم، وتنقل إليهم المعرفة التأثيرية ... وهذه هي مهمة الصورة ووظيفتها بالنسبة للشاعر وللمتلقي على السواء، إنها تقدم إليهما نفسيهما أو المعرفة بنفسيهما، والوعي بالعالم المحيط بهما، الأول يسقط فيها ذاته، والآخر يحس أنها نفسه التي يبحث عنها . وإذا استخدمنا مصطلح تولستوي قلنا إن الصورة أفضل سبيل للعدوى بالتفسير الذي نؤثره، وأفضل سبيل لتداعي التجربة بين الفنان والمتلقي وللتأثر بها، وقد بدأت تتخذ لها هذا الوضع منذ أن درجت في آفاق الرومانسية وخلفت وراءها وظيفتها القديمة في رحاب الإحيائية.

وليس من شكٍّ في أن تراجع نظرية الجمال الصرف وتقدم نظرية القبيح الجميل، كان عاملاً هاماً ساعد على تطور الصورة ونقلها من وظيفتها الزائدة التزيينية القديمة إلى وظيفتها التأثيرية الجديدة التي تكاد تكون نقيضاً لها ، ومع تغير الذوق العام للفرد وارتباطه بأحزان الحياة أكثر من ارتباطه بمسراتها تأكدت هذه الوظيفة الجديدة، فلم تعد الصورة تلتفت إلى الجانب المبهج من الحياة وإنما التفتت إلى الجانب الآخر المظلم أيضاً، ومن ذلك قول المازني / 85:

ولى الظلام وأجفلت أحلامه فرجعت أرمق غضة المتنسم

فإذا مكان الظل دود فاتك يا للحياة من الأذى المتحتم

ها هنا يحس المتلقي أن مراعاة المقام وآداب الآيين لم تعد هم الشاعر، فهمه أن يعبر عن وقع الحياة على ذاته بليلها ونهارها، بظلها ودودها، بزهرها وجيفها ... وينقل هذا الوقع إلى نفسه وإلى غيره، يتأثر به ويؤثر، ولئن كانت بهجة الحياة هي الشغل الشاغل للشعراء التقليديين فإن قتامتها، وجهها الراعب الأسود الحزين، كابوسها الثقيل ... هي شغل شعرائنا الرومانسيين.

2- الإيحاء:

يقابل التأثير التقرير، ويقابل الإيحاء المباشرة، فكلا الملمحين مرتبط بالظواهر الأساسية لنظرية التعبير وبالقيم التي أعلتها، ولقد رأينا أن التصريح والوضوح كانا صفتين لازمتا نظرية المحاكاة والموقف البلاغي القديم، وتمتا بدافع الحجاج والتجريد والتعليل وكل التفريعات التي يولدها الارتكاز على العقل . ومن الطبيعي أن تسقط هذه التفريعات وقيمها جميعا، وتتوارى مع زوال الأسس الفلسفية والشعرية التي تدعمها، ومع تغير الرحم الذي تتولد فيه الصور وانتقاله من العقل إلى النفس أو الشعور، ومن الطبيعي كذلك أن تنشأ جنباً إلى جنب مع الأساس الجديد لخلق الصور وما رافقها من تغيرات مست جوهر الموقف العام للإنسان وظائف ومهام وطبائع جديدة للأبنية البلاغية، وكان من أبرز هذه الملامح وأظهرها الإيحاء.

وفي سبيل الإيحاء سلك الرومانسيون كل طريق، وتوسموا بكل وسيلة، واتخذوا كل أداة، انتقلوا من استعمال الكلمة علامة إلى استعمالها رمزاً، ومن الاتكاء على دلالتها المركزية إلى الاتكاء على دلالتها الهامشية أو ظل معناها، ومن وضعها التجريدي إلى موسقتها والتلوين بها، ومن علاقاتها

التقليدية إلى علاقات أخرى جديدة ... وقد يكون من غير المجدي أن نذكر بقية المسارب والمتاهات ولكن حسبنا أن نعرض لبعض النماذج التي استخدمت فيها الصورة أداة إيحاء، ومن ذلك قول أبي شادي من قصيدة بعنوان عيون المنصورة 11 / 5:

تناجي ظلها الحاني   ونورا حائرا فيها

وكم في الظل والأنوا   ر أحلام أناجيها

رغم أن البيتين يكتفيان بعرض المنظر فإنهما يقولان الكثير، إنهما يذكراننا بأن في العيون ظلالاً وأنواراً، وأن هذه الظلال والأنوار حائرة، وأنها ملأى بالأحلام، وأن سحر العيون عيون المنصورة يتألف من هذه الطاقة الفذة التي توحي إليك بأفياء تمتد إلى أبعد من أفيائها، وبظلال من المعاني والدلالات لا تقف عند ظلالها ودلالاتها.

ومن أمثلة استخدام الصور للإيحاء قول ناجي / 332:

قربي عينيك منّي قربي   ظلليني واغمريني بصفاها

وأريني هدأة البحر إذا انبسـ   ـط البحر جلالا وتناهى

وقول محمود حسن إسماعيل 6 / 194:

ومهد يتيم على الشاطئين   خطا الموج فيه أتت تستريح

ودير يهمهم فوق المغيب   وفي صدره مستجير يصيح

ومن حوله مر شيخ الزمان   وعكازه الضخم واه كسيح

تسمر في راحتيه السكون   وأغفت على جانبيه المسوح

إن أول ما يجب ملاحظته قبل قراءة هذه الأبيات هو طبيعة الشعر التعبيري الذي يبتعد عن تقديم المعنى الواضح أولاً، ويتكئ على تفجير الشعور ثانياً، وفيما يتصل بالجزء الأول فإن علينا أن نعد أنفسنا لا لكي نفهم وإنما لكي نتأثر، أو لنقل إن علينا أن نعد أنفسنا لارتباطات وتركيبات خاصة ليس القصد منها أن تقدم لوحات منتزعة من الواقع المرئي المألوف نسمعها ونعيها، بل القصد منها أن توحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها، ومن أجل ذلك نتخطى الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة

خلفياتها، وما فوقها وما تحتها وما وراءها، وما تمده وتنشره من أفياء وظلال ... وفيها يتعلق بالجزء الثاني من الطبيعة فإن الشاعر كان يختار الصورة التي يمكن شحنها بأكبر قدر ممكن من الدلالات والإشارات ليس لذاتها فحسب بل وعلى غيرها ومن بعيد، وهذا ما يجعلها دائما حبلى بالمعاني، ويجعلها بالتالي تملك العديد من مفجرات الإيحاء، وفي التحام شقي طبيعة الشعر التعبيري هذين نستطيع أن ندرك أكثر فأكثر روعة الأبيات السابقة، ونبدأ رحلاتنا في حيزات ومجالات لا تقودها الحروف مباشرة و إنما توجدها اللمحات، وتخلقها الإيحاءات.

ولعل هذا التطور الذي أصاب الصورة ونقلها نقلتها الواسعة من المباشرة إلى الإيحاء يرد في الدرجة الأولى إلى المتحول الذي أصاب علاقة الذات بالموضوع، ونقلها من الانعزال إلى التوافق، ومن الخارج إلى الداخل، ومن العقل إلى الشعور، وبكلمة أخرى نقلها من المنظور المادي الشكلي إلى جوهر الرؤية الانفعالية للحياة، ولكي نعرف هذه النقلة أكثر يحسن أن نستعير المصطلحات الثلاثة التي فرق ((بلاكمور))[1] على أساسها بين ثلاثة ارتباطات لعلاقة الذهن بالموضوع، أولها يتمثل أو ينظر Picture ويعني به انطباع شكل الشيء المادي على شبكية العين، وثانيها يتخيل أو يتصور Imagine ويعني به صورة الشيء في الذهن، وثالثها يرى أو يبصر See ويعني به إدراكاً خاصاً للشيء بعين الباطن، وفي نطاق هذه المصطلحات الثلاثة وحالاتها نتمثل الشكل الخارجي للموضوع Figure أو نتخيله بعد غيابه أو نراه من الداخل، وعلى المستوى الأول ندرك صورة الشيء لا الشيء ذاته، أي ندرك عوارضه الظاهرة، وقد أعلى الموقف التقليدي الاثنيني المتعارض من هذه الرؤية التي صبغت الصورة الفنية بخواص معينة عرضنا لها، أما على المستويين الآخرين ولا سيما مستوى الرؤية بعين الباطن فإنها ندرك الشيء ذاته لا صورة الشيء، أي ندرك جوهره وماهيته، وقد أعلى الموقف الرومانسي الإدماجي الصاهر من شأن هذه الرؤية، وجعلها الرؤية الوحيدة للأشياء، وعنده أنه لا يوجد واقعٌ منعزلٌ عن أنفسنا، فالعلاقات بين الأشياء في الطبيعة لا تتم إلا عن طريق شعورنا نحن بها، وهو شعور يعد الرحم الفريد الذي تتخلق فيه الصورة وتتولد.

وإذا أضفنا إلى عين الباطن هذه وعملها داخل الموضوع النتائج المترتبة على الطبائع الثلاثة للصورة الرومانسية وهي الإسقاط والامتداد والنمو استطعنا أن نقف على الدور الهام الذي تلعبه

1- انظر:

Blackmur R.P << long as gester>> intro . ion 1954.

ظاهرة الإيحاء كخاصة بصرية من خصائص الصورة و كوظيفة لها . ونميل إلى الظن بأن عبقرية الفنان تكمن أساساً في هذا الإيحاء، أو ترجع إليه في أصل عملها، إذ ما دامت مهمته أن ينشئ علاقات وتركيبات جديدة ونضرة باستمرار، ويوجد كيانات لها أغوارها، ملأى بالارتباطات، فإن الإيحاء يبقى دائماً هدفاً يسعى إليه، صحيح أن العمل الإيحائي يثير في النهاية لدى المتلقين أو حتى لدى المتلقي الواحد أجواءً متعددةً مفعمةً بالمثيرات والمنبهات إلا أن هذا هو عينه موطن البراعة لأنه ملمح من ملامح الفن العظيم.

3- الإضافة:

نقول عن الصورة إنها إضافة عندما تحمل المعنى المركزي وظل الدلالات المصاحبة له، وإذا كان المعنى الأول الذي يتأثر به المتلقي ويتلقاه للوهلة الأولى هو الأصل فإن ظلال دلالاته التي تتساقط في القراءات المتتالية وفي الظروف النفسية المختلفة لا تقل أهمية عنه، وربما نذكر كيف وصفنا الصورة في الشعر التقليدي بأنها تابعة أو زائدة، وقد يظن بعضنا أن ثمة تقارباً من لون ما أو شبها بين التبعية والزيادة من جانب وبين الإضافة من جانب آخر، والحق أنه لا يوجد أي نوع من التشابه أو التقارب، فكل من الوظيفتين تنبع من موقف بلاغيٍّ مختلف، وتخدم غرضاً يكاد يكون معارضاً، فالصورة الزائدة ترتبط بالموقف الاثنيني كأساس فلسفيٍّ للفترة وبالحلية والتزيين أو القيمة الفائضة كأساسٍ جماليٍّ لها . أما الصورة الإضافة فترتبط بالموقف الإدماجي و بالظل والفيء أو بالقيمة المتداخلة، وإذا كانت الحلية شيئاً زائداً فإن الظل جزء لا يتجزأ من الأصل، وإذاً فالاختلاف بين الصورتين الزائدة والإضافة اختلافٌ في الجوهر لأنه اختلافٌ جذريٌّ بين قاعدتين بلاغيتين متقابلتين .

وللتدليل على الصورة الإضافة نسوق بعض الأمثلة كقول علي محمود طه 1 / 114:

أنا طيف الماضي على صخرة الآ   باد أستشرف الزمان الآتي
وورائي الصحراء وادي المنايا   وأمامي المحيط لج الحياة
بين عبريهما ثوت غر أيامي   وحال الوضئ من ليلاتي

وقول محمود حسن إسماعيل من قصيدة بعنوان أسرعي قبل أن تموت الأغاني 2 / 162:

هيكل من فواجع الكون ثاوٍ   بين كهف مجنح الظلمات
الأفاعي رهبانه وصدى النو   ر هتاف الرهبان في الصلوات
ورياح الدجى تزف حواليـ   ـه، وتنعى في صمته معولات
نبذته الأقدار في دهشة البيـ   ـد أنيس الصخور في الفلوات
صمته ضجة ونجواه صمت   يا لهول الضجيج بين الصمات

بادئ ذي بدء لا يمكن أن نتذوق هذه الأبيات أو على الأصح لا يمكن أن ندلل على الصورة الإضافة بمقابلة المعنى بها، أي بشطر التجربة إلى مادة و صورة كما فعلنا في الشعر التقليدي لأن الصورة هنا أداة التعبير وجوهره، والذي نستطيع عمله هو بيان المعنى المركزي، ثم ظل الدلالات التي تلتف حوله وتضاف إليه ... في أبيات علي محمود طه يصور الشاعر وحدته وما آل إليه بين امتدادين امتداد الماضي وامتداد المستقبل، الأول صحراء والثاني بحر، وبينهما يقف الطيف وقد ثوت غر أيامه... هذه الترجمة النثرية التي مزقت أوصال القطعة ليست وحدها ما يستشعره الشاعر من التجربة ولا ما يدركه المتلقي أيضاً، فالإنسان – الشاعر – ليس إنسانا وإنما هو طيف أنحله الماضي الذي يمتد مقفراً ميتاً لا حياة فيه ولا رواء، وقل ما شئت عن صحرائه ووادي مناياه وما توحيه هاتان الصورتان من معاني الشقاء، والعذاب تلك المعاني التي أضنت صاحبنا في ماضيه حتى لم يبرق في سمائه أمل، وإن كان قد برق فما هو إلا سحابٌ هريقٌ ماؤه، أو سراب لم يجد الشاعر عنده شيئا سوى الحسرة والعبرة والألم الممض... ثم قل ما تشاء عن الزمان الآتي وعن محيط لج الحياة، وتخيل بعد ذلك موقف الشاعر بين عبريها وحيداً يائساً محطماً موزع النظرات زائغها ... تجد أن كل صورة يسوقها، ويبني بها عمله تؤثر في المعنى ذاته حين تحمله . وتضيف إليه معاني أخرى، وتنشر عليه مختلف الأفياء، وشتى الظلال .

وما يقال عن الأبيات الأولى يقال عن الثانية وغيرها، وليس من عملنا أن نشرح كل مثال وتكفي إراءة النموذج، والذي نود أن نخلص إليه هو أنه في كل عمل شعريٍّ يقوم على ظل المعنى أكثر من المعنى المباشر كالشعر الرومانسي تستخدم الصورة لإدراك معنيين: المعنى الأول الآني أو

الحالي، والمعاني الأخرى الملتفة حوله، والصورة في مثل هذا الوضع – الوضع الذي تضيف فيه المعاني المتفرعة معنى إلى المعنى الأصلي – تبتعد كلية عن التلوين البلاغي، وعن كونها مجرد زينة تنمق العمل وتوشيه، أو أن تكون شارحة مؤكدة لفحواه، توضحه وتقرره، أو حتى أن تكون غاية في ذاتها، إن الصورة تنأى عن كل ذلك لتصبح إضافة حقيقية للتجربة، إضافة لا تتبع المعنى وإنما تحمله وتَبْنِيْه.

طبيعة الصورة الرومانسية

عندما ننتقل من دراسة وظيفة الصورة في الشعر الرومانسي إلى دراسة طبيعتها فإنّا واجدون ثلاثة ملامح تحددها وهي: الإسقاط والامتداد والنمو.

1- الإسقاط:

نريد بالإسقاط منح الخارج صفة الداخل، وقوامه على الأغلب ما يسمى بالمغالطة الوجدانية pathetic fallacy، وسبيله الوحيد إلى البروز هو الصورة.

ولقد نشأ الإسقاط مع التحول الذي حصل لنظرية المعرفة والدور الهام الذي أصبحت تلعبه الطبيعة، فبعد أن كانت هذه الطبيعة شكلية لا حياة فيها بعيدة عن الإنسان البعد كله أصبحت ذاتاً حية أقرب ما تكون إليه، أصبحت أماً لكل شاعر، يقول أبو شادي في الشفق الباكي:

ورنوت للأم الطبيعة باسما   فإذا الحنو بثغرها البسام

ويقول ناجي / 90:

وأستلهم الأم الطبيعة وحدها   كم في الطبيعة من سري معان

وأصبح الشعر لغة الجاذبية أو التفاعل بين الحواس و مؤثرات الطبيعة، يقول أبو شادي: الشعر في رأيي هو تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، هو لغة الجاذبية وإن تنوع بيانها ... إن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة، وغايته العزاء والاحتماء بهذه الطبيعة ... ويقول 11 / 28:

هذي الطبيعة موئلي ومعلمي   وأنا الأبر بروحها الفنان

أنطقت لوحاتي بروح حنانها   ومزجت من ألوانها ألواني

ويقول علي محمود طه 1 / 139:

معهدي هذه المروج وأستا   ذي ربيع الطبيعة الغنانة

وإذا كنا قد ميزنا في مكان آخر بين ثلاثة مواقف للإنسان من الطبيعة: الموقف العلمي والديني والفني فإن الذي يهمنا الآن الموقف الأخير الشعري، وفي نطاقه نستطيع أن نجد بعض الاختلافات بين الشعراء. فشكري وأبو شادي كانا يعوضان الطبيعة عن داخلها النفسي، ويريان فيها ركناً هادئاً يشفي جراح الروح، الأول عن حالته المزاجية السوداوية، والثاني عن التناقض بين ما هو عليه وما يجب أن يكون، وبعبارة أخرى عن التناقض بين نظرته إلى نفسه ونظرة الناس إليه، وبما أن شكري فنان أكثر منه عالماً فقد استخدم الطبيعة تحت تأثير سوداويته لاستدرار الرثاء والعطف . أما أبو شادي فقد طغت عليه صفته العلمية، ولذلك كان شغله أن يعرف شيئاً عن الطبيعة إلى جانب مخالطته لها، حقاً إنه لم يتعلم منها كثيراً إلا أنه أراد الفهم المشرب بالعطف، فوجه همه إلى مشاركة المخلوقات خبراتها ... ويختلف اتجاه العقاد وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل عن ذلك، فجعل مراد الأول من العودة إلى الطبيعة أن يستكشف شيئا عن الإنسان (موضوع الفن عنده هو الإنسان، وما الطبيعة سوى إطارٍ خلفيٍّ لصوته)، وجل مراد الثاني أن تشاركه الطبيعة حياته اللاهثة، وجل مراد الثالث أن يستكشف الطبيعة ذاتها ... ومع هذا فجميع الاختلافات والفروق تؤيد القاعدة ولا تنفيها فهي كلها محاولات للتوافق بين الشعراء والطبيعة، محاولات تبدأ من شعورهم بانتمائهم إليها ورؤيتها نفساً حيةً تعاطفهم ويعاطفونها، واعتقادهم أنها يمكن أن تفضي إليهم بأشياء وأشياء .. ثم هي محاولات تنتهي إلى استعراضها ومناجاتها والحديث معها، والفناء فيها، وامتلاك أعمق أعماقها في لحظة واحدة.

ويبدأ المحاولات مطران فيندمج بالطبيعة اندماجاً سماه بعض الدارسين بالحلول الشعري، يقول في قصيدته ((المساء)) 1 / 144:

ولقد ذكرتك والنهار مودع　　والقلب بين مهابة ورجاء

فكأن آخر دمعة للكون قد　　مزجت بآخر أدمعي لرثائي

وكأنني آنست يومي زائلا　　فرأيت في المرآة كيف مسائي

ثم يأتي شكري فيصور كثيراً حالات النفس ويقارنها بحالات الطبيعة ومظاهرها كقوله / 226:

وما النفس إلا كالطبيعة وجهها رياض وأضواء بها وبحور

ثم يأتي أبو شادي فيقول 11 / 3:

يضيق الأفق في قلبي ونفسي وما يغني المنى الأفق الفسيح

إذا اكتأب الوجود فإن نفسي تـئن وكـل محمـود قبـيح

ثم يتوالى الشعراء يتصلون بالطبيعة يهيمون بها ويتغنون، ويكادون ينعدمون.

من هذا الموقف العام لعلاقة الشعراء بالطبيعة يمكن أن نبدأ ملاحظة ظاهرة الإسقاط لديهم، ولقد قلنا إن الصورة أضحت وسيلتهم الوحيدة إلى هذا الإسقاط، ومن ثم حملت طبيعته، وحقاً كانت وسيلة باهرة إلى أقصى الحدود، فقد استطاعت أن تحمل رؤاهم حين أصبحت ضرباً من الوجدان التصويري لا ضرباً من المحاكاة للمشاهد البصرية، وبكلمات أخرى حين أصبحت تقدم لا حسب طبيعة الشيء بل حسب إحساس الفنان به، ويبدو أن أي تتبع لمظاهر هذا الإسقاط لا يخلو من إطالة عابثة، وربما يكون من الأجدى أن نتكئ على ظاهرتين هامتين فيه أولاهما ارتباطه بالدورة اليومية، وأخراهما ارتباطه بالدورة السنوية، وعلى المستوى الأول أسقط الشعراء حالاتهم المزاجية إسقاطين عاماً وخاصاً . الإسقاط العام لاحظوا فيه طبيعة النهار المشرق الوضيء، وطبيعة الليل المظلم البهيم، فقرنوهما بأنفسهم، والإسقاط العام لاحظوا فيه طبيعة الفجر بداية تنفس الحياة وتيقظها، وطبيعة الغروب نهاية الحياة وساعة وداعها، وطبيعة ما بينهما من وهج الظهيرة فشدوا ذلك كله إلى ذواتهم[1] يقول أبو شادي:

تمـر أمـامي فـترة إثـر فـترة من العمر لم تسدل عليها الستائر

فمنها شبيه الفجر رق مع الندى وحيتـه سـكرى بـالعبير الأزاهـر

ومنها شبيه الصبح غنى ضياؤه ونافـسه نبـت ونحـل وطـائر

ومنها شبيه الظهر أشعله الهوى ولكنـه عـف نبيـل وطـاهر

1- يلاحظ ذلك أيضاً في أسماء بعض الدواوين فالعقاد يسمي دواوينه الأربعة الأولى على التوالي: يقظة الصبا، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل. وشكري يسمي ديوانه الأول ضوء الفجر والثاني أزهار الخريف، وأبو شادي يطلق على ديوانه الأول أنوار الفجر، وعلى الخامس الشفق الباكي، وعلي الجندي يسمي دواوينه الثلاثة أغاريد السحر، ألحان الأصيل، ترانيم الليل...

ومنـــها شـــبيه بالأصـــيل هـــدوؤه   بكـل الـذي يـوحي التـصوف زاخـر

أما الدورة السنوية ففي فـصولها الأربعـة أسـقطوا مـا يحـسونه مـن حـالات نفـسية توازيهـا وتوافقها، ، فالربيع عندهم يرمز إلى انبثاق الحياة وتفتحها، والصيف يشير إلى هدأتها ونومها الثقيـل، والخريف يقترن بجفافها وتساقط أوراقها، والشتاء[1] يرتبط بعواصفها وتلبـدها وغيومهـا الـدكناء، يقول أبو شادي من قصيدة بعنوان هدأة الصيف 9 / 38:

ما بال هذا الصيف يهدأ عنده   قلق العواطف بل تنام هنيئا

ويقول من قصيدة بعنوان ((ليالي الخريف)) 11 / 127:

فكأن الطبيعة الآن قامت   تحتفي في جنازة الأموات

ويقول من قصيدة بعنوان ((شتاء الحياة)) 8 / 55:

تـــشجع أيهـــا القلـــب المعنـــى   فقد بات الشتاء دجى يطول

تحف بك العواصف وهي ثكلى   ويـضجعك التنـاوح والعويـل

ونحن لا ننفي أن هذا الارتباط بين الدورتين السنوية واليومية من جهة، وبين حالات الـنفس من جهة أخرى لم يكن شرطاً لازماً عند جميع الشعراء وفي كل الأوقات، فالاعتقاد بأن الحالة النفـسية ستجنح بالضرورة إلى الشعور بالتيقظ أو الخمول أو الفراق أو السوء أو السعادة عندما يبـزغ الفجـر أو تودع الشمس النهار، أو عندما يخلف الربيع الشتاء والخريف الصيف – كان هذا الاعتقاد ظـاهرة غالبة، وقد كان إلى جانبه حالات أخرى معارضة، أو وقائع معاكسة، فالشاعر بـدلاً مـن أن يـرى في الفجر أو الربيع يقظة للحياة وانبعاثاً لنفسه وتفتحها يجد فيهما بشارة بـالموت، وبـدلاً مـن أن يعثـر في الغروب أو الخريف على وداعٍ ممضٍّ يحس بداية فجر جديد لحياة أخرى أغنى وأثـرى، وبـدلا مـن أن يتوهم الليل والشتاء مجالين للفناء والموت والعويل يشعر بأنهما موطنان للسكون والراحة والاطمئنان ... بيد أننا يجب أن نتنبه إلى أن هذه الحالات المفارقة لا تعد شذوذاً تخـرج عـن حيـز الإسـقاط لأنهـا أنواع من الانسجام المتفاعل بين الداخل والخارج تتم عن طريق التعارض.

وعلى كلٍّ فإن أي دارس يستطيع أن يعمم الظاهرتين السالفتين عن دورتي السنة واليوم فيجـد

1- تقابل الدورة السنوية الدورة اليومية فالربيع يساوي الفجر، والصيف الظهيرة، والخريف الغروب، والـشتاء الليـل، وقد تداخلت الدورتان كثيراً لدى الشعراء واقترن كل فصل بما يقابله من مراحل اليوم . انظر في دورة الفصول قـصيدة ((الفصول لشكري ديوانه / 462/)).

أن الإسقاط كحالة نفسية وكطبيعة صورية قد صبغ معظم الأعمال الشعرية، ويظهر أن الشعراء الرومانسيين يكادون لا يجدون موضوعاً يسنح لهم بإسقاط أنفسهم إلا فعلوا، هذا أبو شادي يقول عن الشمس 11/ 7:

والشمس في الأفق المهجور رانية   مثلي إلى البحر ترثي النور إذ غابا
تبكي بنيها وإن خلنا أشعتها   متاعنا، فإذا المبكي ما آبا
حتى تذوب بهذا البحر في غسق   كما رأيت جمال اليوم قد ذابا

إن من يتذكر الأزمة التي كان يعيشها الشاعر يوم أن صدر ديوانه هذا عام 1934 وموقف الناس منه، ومحاربتهم له يدرك بوضوح أكثر أنه يرى في الشمس ذاته وفي البحر الناس من حوله، فهو يسقط تجربته كاملة فيهما.

ثم هذا ناجي يجد في رثاء شوقي مناسبة ينسى فيها ذاته فينطلق قائلا / 46:

يا ساكن الصحراء منفردا بها   مستوحشا في غربةٍ وتناء
هل كنت قبلاً تستشف سكونها   وترى مقامكَ في العراء النائي
فأتيت – والدنيا سراب كلها -   تروي حديث الحب في الصحراء

في هذه الأبيات لا يرثي الشاعر وصيفه، ولا يتحدث عن قيسٍ وليلى فحسب، وإنما يكشف عن تجربته هو، يسقط حالته النفسية .. حبه وهيامه، إخفاقه فيهما .. تحطمه على صخرتيهما، عيشه الذي أصبح سراباً خادعاً لا طعم له ولا قيمة .. أو اختر أي تعبير شئت ما دام اختيارك يحمل هذا الإسقاط، إسقاط تجربة ناجي صوريا في رثاء شوقي وفي إشارته إلى مسرحيته مجنون ليلى.

وتحت تأثير هذا الإسقاط، إسقاط النفس نشأت بعض الأنماط الصورية يهمنا منها هنا الصور بعيدة المتناول، وذلك كقول محمود حسن إسماعيل مثلاً 6 / 70:

ولاحت مآذنها في الظلام   وقد أذهلتها عوادي الغير
سواعد مشلولة في الفضاء   تجمد فيها دعاء البشر
تمد إلى الله راحاتها   وتزأر في صمتها المستمر

لا ريب في أن الصورة طريفة وبارعة لأنها من وحي الشعور لا من صناعة العقل، بيد أنها بعيدة التناول، وقد تمت نتيجة إسقاطٍ نفسيٍّ عاش زمناً طويلاً مع الشاعر واستمده من المصدر الديني الذي صبغ بدايات حياته وأثر فيما بعد في مصادر تعبيره، وربما كان أسهل سبيل للحكم على الصورة بأنها كذلك إذا تذكرنا الصورة قريبة التناول والتي تناثرت في الشعر التقليدي وتمت طبيعتها تحت تأثير المباشرة والتقرير والوضوح وارتباط الشكل بالذوق العام، وقابلت ذلك كله بالملامح التي حكمت طبيعة الصورة الأولى وأهمها الداخل والإسقاط والذوق الخاص، فإذا فهمنا الصورة للوهلة الأولى واتفق أكبر عدد منا كمتلقين على تذوقها حكمنا بأنها صورة قريبة التناول، وإن كان العكس، أو وصل الأمر إلى درجة الانغلاق قلنا إنها بعيدة التناول.

ومهما يكن من أمر هذا النمط من الصور وعلاقته بالإسقاط فإننا ننتهي إلى أن الشعراء عن طريق الصورة قد استطاعوا أن يسقطوا أنفسهم تمام الإسقاط، ويعبروا عن ذواتهم تعبيراً قد يكون بديلاً أو تعويضاً أو كليهما معاً، والذي لا شك فيه أن الصورة استطاعت أن تحقق لهم ما أرادوا حين حملت رؤاهم وما يسقطون، ومن هنا كنا نزعم أن الصورة في الشعر الرومانسي في طبيعتها الإسقاطية كانت وسيلة للبناء لأنها كانت أداةً للمعرفة وأداةً للإحساس.

2- الامتداد:

لو أردنا أن نميز بين طبيعة الصورة التقليدية وطبيعة الصورة الرومانسية فيما يتصل بالشكل لوجدنا ذلك في صفتين تكادان تكونان متقابلتين، إحداهما صفة الصلابة وأخراهما صفة الانتشار أو الامتداد، الأولى دمغت الصورة التقليدية في إلحاحها على خصائص الموضوع الخارجية، والثانية كانت ميزة للصورة الرومانسية في اتكائها على خصائص الموضوع الداخلية.

وفي الحق أن هذا التطور من الصلابة إلى الامتداد لم يكن ليقف عند طبيعة الصورة لأنه أصاب طبيعة الرؤية الذوقية للإنسان، كما أصاب طبيعة الشكل الجسماني وظاهرة تركيبه، فالذوق القديم كانت ترضيه القيم الخارجية، والمظاهر الصادمة لعضلات العين، وكان الشكل القديم يحقق هذا الذوق و يلبيه حين يقوم على البعد المنظوري، والصلادة المادية أو الجسمية، والشكليات البراقة أو اللامعة، ويقدم أعمالاً تتصف بالبروز . وعندما جاءت الثورة الرومانسية تغير كلٌّ من هذين: الذوق والشكل، أو نقول تطوراً، فالأول اتجه نحو الشفافية والرقة والحساسية والليونة، والثاني تعدى دلالته

الخارجية، وارتبط بالظل والميل والنحافة، ويدل هـذا التغير أو التطور على أن الذات الإنسانية في تذوقها العام وفي محاولة تركيبها الشكل الجمالي بناءه وتلقيه، ابتعدت عن العالم الصلب، العالم الخارجي، واقتربت من العالم عديم الحوافي، العالم الداخلي، أو على الأقل صارت تقيم توافقات من نوعٍ ما بين العالمين الصلب الخارجي والممتد الداخلي، فيعلو الحدث على الشيئية المستقرة الجامدة، ويمتد الجزء الدقيق من العالم الخارجي عن طريق التعمق فيها مر من تجربة عن ذواتنا حتى يصير هـذا الجزء معبراً عن الواقع بأكمله.

وقد أثر هذا التطور من غير شك في الصورة فتطورت هي الأخرى معه، وانتقلت من طبيعتها الصلبة القديمة إلى طبيعتها الامتدادية الجديدة، ولعلنا ندرك هذا التطور إذا وقفنا عند بعض النماذج كقول ناجي 299:

أين شط الرجاء يا عباب الهموم
ليلتي أنواء ونهاري غيوم
أعولي يا جراح أسمعي الديان
لا يهم الرياح زورق غضبان
البلى والثقوب في صميم الشراع
والضنى والشحوب وخيال الوداع

إن البحث عن وجود الصور الفعالة التي تفقد حوافيها الصلبة يحتاج إلى أكثر من قراءة، ليس لأنها بعيدة ولكن لأن عضلات العين ليس في مقدورها أن تتركز عليها فتراها وضاحة في بؤرة الرؤية، أو تجعل منها شكلاً تخطيطياً بارزاً، ومع ذلك فكلها صور تتوالى، وصور تعمل.

وفي نطاق هذه الطبيعة الامتدادية للصورة وبتأثيرها يمكننا أن نعثر على ضروب عديدة لها ظهرت خلال التيار الرومانسي، وعلى رأسها الصور الغارقة والكامنة والنائمة، وقد تترادف هذه المصطلحات عند بعض الدارسين، وتتخالف في الدرجة عند بعضهم الآخر، وليس المهم أن نعرف مدى اختلافها أو اتفاقها بقدر ما يجب أن نعرف أنها جميعاً صور عديمة البروز، صور غير براقة، تفقد حوافيها الصلبة، وتنداح في مدى المنظور، وذلك كقول علي محمود طه في قصيدته ((ميلاد شاعر)) / 31:

وتجلى المساء في ضوء بدر وشفوف غر الغلائل خمر

ومن هذا القبيل الصور التي ركزت على موقف الغروب ولوحاته، وهي لوحات شاعت في الشعر الرومانسي لأنها ارتبطت بالنفس التي تستشعر الوداع أكثر من استشعارها التيقظ، وقد تكون صفات ((الكمون)) و ((الغرق)) و ((النوم)) في هذه الصور نابعة من الموقف ذاته وقد لا تكون، والذي لا ريب فيه أنها صور تذوب حتى لا تكاد تلمسها اليد، كقول ناجي في ((صخرة الملتقى)) / 21:

نرى الشمس ذائبة في العباب ونـنتظر البدر في المرتقى

إذا نشـر الغـرب أثوابـه وأطلق في النفس ما أطلقا

نقول هل الشمس قد خضبته وخلـت بـه دمهـا المهرقـا

أم الغرب كالقلب دامي الجراح لـه طلبـة عـز أن تلحقـا

وإلى ظاهرة الامتداد هذه نضم صور الغياب الكثيرة، غياب النفس والأشياء، والتلاشي والاضمحلال والنسيان التي اتكأ عليها الرومانسيون كقول علي محمود طه 1 / 26:

يتمنى فيك لو يفنى كما يتفانى الغيم في البحر العباب

أو يلاشى فيك حيا مثلما يتلاشى في الضحى لمح الشباب

وقول محمود حسن إسماعيل 1 / 84:

كلما يممت بشط منك لمحاح السمات

غامت الأجواء في عيـ ـني وضاعت أمنياتي

ولعل أبرز ضرب من هذه الصور هو صور المناجاة، وصور الأحلام التي كثرت كثرة لافتة، كقول المازني 1 / 9:

رفقا بنا إننا طيف سيخلجنا عنكم وإن طالت الأيام موتان

وقول أبي شادي، / 38:

نمشي على أرض من الأحلام لم تبسط لغير الحسن والتشبيب

وقوله 11 / 67:

أستقبل النعمى كأني حالم ولكم أطلت العمر بالأحلام

وقول علي محمود طه 2 / 37:

وساءلني القلب ماذا ترى   فقلت أرى حلما عابرا

وقوله ملخصاً حياته 4 / 5:

فقالت: ما حياتك ؟ قلت: حلم   من الأشـواق أوثـر أن أطيلـه

هذه الصور العديدة للأحلام والأطياف ليست مجرد إشارات لأنها أبنية بلاغية بها يرى الفنـان واقعه، وربما كانت في حشودها العديدة إضافة إلى انغلاق بعض النفوس الرومانسية وتقوقعهـا عـلى ذاتها، أو هربها إلى برجٍ عاجيٍّ تبعد به عن الواقع، وانطلاقها في عالم رؤاها العجيب – أقول ربما كانت كثرة الصور الحلمة وما رافقها من معطيات – ظواهر دفعـت بعـض الدارسـين إلى أن يـسمي شـعر الفترة ((مصنع الأحلام))، وقد لاحـظ غـير واحـد ممـن تعرضـوا للخيـال وللـشعر الرومانـسيين – مهاجمين أو مدافعين – العلاقة الوثقى التي تربط الرومانسية بالحلم[1] . ولعلنا نذكر أن خيال التيار كان يعد ضرباً من الرؤية أو وسيلة إلى المعرفة وريادة الواقع، لا نوعاً من الهلوسة أو البعد عن الواقع، إن بينه وبين الحلم وأنماط التفكير الاجتراري فرقاً كبيراً، غير أنا يجب ألا ننساق وراء ذلك بعيداً فلئن استطعنا أن نقيم حاجزاً صلداً بين النشاطين ندعمه بأسباب عديدة فعلينا ألا ننكر أن بعض المسارب والفجوات يمكن أن تكون سبل اتصال ولقاء بينهما، ويظهر ذلك في ثلاثة أمور على الأقل[2]:

أولها أن النشاط الشعري والنشاط الحلمي (بخلاف نـشاط الفكـر أثنـاء اليقظـة) يتوسـلان بالصورة كوسيلة للظهور، وثانيهما أن النشاط الشعري كالنشاط الحلمـي مـصحوبان لـدى الـشاعر والحالم على السواء بالاعتقاد بأنهما يعيشان ما يريانه ويخبرانه ويـصدقانه، ثـالثهما أن النـشاط الـشعري كالنشاط الحلمي (وهو ما يهمنا هنا) يرتبطان بالنفس أو بالداخل أكثر من ارتباطهما بالخارج (سواء أكان لا شعوراً خالصاً كما في الحلم أو ممتزجاً بالشعور كما في الشعر)، وقد جعل هذا الارتبـاط كـلاً منهما ينسحب ويمتد ويفقد حوافيه الناتئة، وإذا أرجع بعضهم ذلك في طبيعة الحلم إلى فقـدان العليـة والقصد والإرادة ، أو سيطرة النفس الواعية أو العليا فإنا نرجعـه في نطـاق الـشعر إلى وعـي وقـصد كاملين يبدآن من الداخل ثم يمتدان إلى الخارج بلا أطراف صلدة ولا بروزات صادمة.

1- انظر مثلاً :

Lucas F.I << the decline & fall of romantic idea>> cam . v. press 1963

2- اعتمدنا في ملاحظة نوعية الحلم وخصائصه على خلاصة الآراء التي عرضت في فصل ((الخصائص الـسيكولوجية المميزة للحلم)) انظر فرويد تفسير الأحلام 83 – 99 ت . صفوان . مصطفى . القاهرة . د . ت.

والذي نريد أن نخلص إليه هو أن كثرة الصور الحلمية في الشعر الرومانسي كانت مرتبطة ارتباطاً أساسياً بطبيعة رؤاهم، وبطبيعة موقفهم، وسواء أكانت رد فعل للواقع الذي يعيشونه أم لم تكن، (3) فإنها اتصفت بالامتداد، وهي صفة حكمت طبيعتها في ظل الاتكاء على الداخل، والانصراف نحو النفس، وتطور مفهوم الشكل ودلالته.

3- النمو:

وصفنا الموقف العام للإنسان التقليدي بالثبات، ومن ثم جاءت رؤيته للموضوعات وصوره الفنية التي يقدم بها رؤيته، ويبني بها عمله تحمل الصفة نفسها، أما الموقف العام للإنسان الرومانسي فنصفه بالتحول . يقول أبو شادي في مقدمة الشفق الباكي: ((إني أوقن أن الكون في تحولٍ مستمرٍّ، وأن الفكر الإنساني في تبدل وتطور وأن ما نراه حسناً الآن قد لا يرضى عنه جيل مقبل، كما أننا لم نرض عن كثير مما استحسنه أسلافنا))، وجاءت نظرية الشعر لديه فدعمت الموقف، أو أقامت رؤيتها على أساسه، فنظرت إلى الفن نظرة عضوية، ووضعت معطياتها وقيمها على أساس النبتة أو الشجرة وطبيعتيها، ولعل أهم صفة تتصف بها الطبيعة الحية كالنبتة والشجرة هي صفة النمو، وقد جاءت الصورة الفنية الرومانسية تحمل الصفة ذاتها، صفة النماء، وتحتوي خصائصها.

وكانت أولى عقابيل هذه الخاصة أو الطبيعة أن استلهمت الصورة من مصادر تنتسب معظمها إلى مجالات نامية، فهناك صور اشتقت من الطبيعة الحية، طبيعة الزراعة والأزهار أو النبات على وجه العموم فوجدنا معطيات كالخصب والتفتح والتفتق والإيراق والنضارة والترعرع والقطف والسقي والتعفن والفساد والسقوط والذبول والجدب والجفاف... وهناك صور اشتقت أبنيتها من طبيعة الماء وصفاته كالفيض والغيض والجدب والجفاف .. وهناك صور قامت على الفلاحة والرعي وما يقدمانه من صفات كالتشذيب والتقليم والتطعيم والتسميد والتشعيث.. وهناك صور جاءت من المناخ أو الطقس وحملت نعوته كالصحو والإشراق والدفء والبرودة.. وغير ذلك مما يرد في مجموعه إلى ظواهر التحول والتطور والتغير، ونسوق بعض الأمثلة للتدليل على ذلك كقول شكري 1/ 108:

تفتق الذهن مثلما يفتق الأز   هار وهنا مرقرق الأنداء

وقول أبي شادي / 15:

لما تلاقينا تفتح خاطري   وافتر قلب بالغرام وقد سكر

فتفتحت نفسي بكل رحيقها   وكأنما هي منك؟ زنبقة المطر

وقوله في الأوراق الميتة:

11 / 75:

ترعرع روضي يوم حان ربيعه   ولكن من الأوراق ما سقطت رغما

وقول ناجي / 197:

وقد نضب الخيال وغاض طبعي   ومات على حياض اليأس زرعي

وقوله / 284:

غاض نبع المنى ولم يبق حتى   ومضة الحلم في محاجر نائم

ولقد كانت النتيجة الطبيعية لهذا الاشتقاق أن أضحت الصورة تحمل طبيعة مجالاته ومصادره كما هو ظاهر . ونستطيع أن نستمر في الملاحظة فلانتخذ من صفة ((نمو)) الصورة طبيعة للفعل أو الاسم اللذين تقوم بهما وإنما نتخذ منها طبيعة جوهرية لها حتى إن لم تقم عليهما، وبكلمات أخرى نتخذ من صفة النماء طبيعة ترتبط بالإيحاء من جهة، وبالامتداد من جهة، والواقع أن هذه الخصائص أو المهام الثلاث للصورة الرومانسية: الإيحاء والامتداد والنماء تتداخل ويدعم بعضها بعضاً، ومن الصعب أن نجد عملاً يقوم على واحدة منها فحسب.

ومهما يكن من أمر هذا التداخل فإنا يمكن أن نعرف الصورة النامية – كما فعلنا من قبل مع الصورة الثابتة – فنقول إنها الصورة التي تسيطر على الألفاظ، ويتسع مدارها بطول تأملنا لها، وتهبنا إشعاعات وطاقات و رؤى كلما عاودنا قراءتها. وبهذا التعريف تتحدد أهم الفوارق بين طبيعة هذه الصورة وبين طبيعة الصورة التقليدية الثابتة، فالصورة الثانية تحددت أبعادها، ووقف نموها، وسيطرت عليها الألفاظ حتى أكسبتها مدلولاً واحداً إشارياً جعلها أقرب ما تكون إلى التقرير البحت. أما الصورة الأولى الرومانسية فقد تعددت فيها الدلالات نتيجة الطاقات النضرة والجديدة

باستمرار والتي تشع بها الألفاظ وجاءتها من إحساس الفنان في الأصل، والشعر الذي بين أيدينا فيه نماذج كثيرة لهذه الصور، أو لتيار الصور النامية لأنه شعر يقوم على التجربة النفسية ويتوسل بظلال المعاني، وذلك بقصيدة علي محمود طه ((أغنية ريفية)) 1 / 44:

إذا داعب الماء ظل الشجر وغازلت السحب ضوء القمر

إن اختيارنا لهذه القصيدة كان عن قصد حتى نبين أن طبيعة النمو ليست وقفاً على الشعر الغامض أو المعقد، ولا حتى على الشعر الذي تشد فيه الصور بعضها إلى بعض كحائط صخريٍّ صعب النفاذ، وإنما هي صفة الشعر الجيد حتى ولو كان بسيطاً غاية البساطة، سهلاً أبلغ السهولة كهذه القصيدة التي يتسع مدار صورها لا سيما حين نربطها بالسياق العام ونتملاها المرة تلو المرة، ونقف عند مداعبة الماء لظل الشجر، وغزل السحب لضوء القمر، وخفقة أنفاس الطير بين الندى والزهر، وتقبيل ثغر النسيم لكل شراع عبر... فنجد وفرة من الأحاسيس تطلقها كل صورة، ويشعها كل لفظ ... ثم نتأمل تلك الصفصافة التي لا يشعر بوجودها حتى الظلام والتي يسقط عليها الشاعر حالته النفسية، وتبادله هي وحدته وحزنه وكآبته... ونطالع بعد ذلك ملل الدجى، وشكاية الكآبة، وتعجب الكائنات، وشفقة النجوم.. ثم نرجع مع الشاعر ثانية في دورته التي لا يمل منها، بين موقف وحشته وموعد لقاء حبيبته .. ونحن في ذلك كله نستشعر شتى الإيحاءات التي يثيرها نمو الصورة، تارة لأنها موجودة حقاً فيها، وتارة لأننا نخلعها عليها لارتباطات نفسية متعددة الأسباب، واستجابات خاصة نحسها في أعماقنا، ولكنها جميعا هنا وهناك إمكانات الصور، وطاقاتها الخلاقة.

وبهذه الطبيعة النامية للصورة الفنية الرومانسية والتي نبعت من خصائص مصادر أبنيتها، كما نبعت من قدراتها الذاتية على الإشعاع تكتمل الملامح الثلاثة التي رأيناها لها.

الصورة الرومانسية والتجربة

إذا كانت الصورة في الشعر الرومانسي تعبيراً كما وسمناها فيجب أن تحمل أظهر خاصة من خصائص هذا التعبير وهي التفرد، وما دام الشعراء آحاداً لكلٍّ منهم طبيعته التي يملكها، ومزاجه الذي ينأى به عن غيره، واستعداداته وقدراته وإمكاناته التي جبل عليها، فعلى الصورة أن تحتوي ذلك كله، وتكون أفضل أداة في يد الشاعر لتعبيره الخاص واستعماله المتميز.

بيد أن التعبير رغم تفرده يتضمن العام كما يتضمن الخاص، سواء أكان ذلك عن طريق التجربة أم عن طريق الرؤية، وإذا كان من طبيعة الرومانسية أن تصل إلى العام من خلال الخاص على عكس النزعة التقليدية التي أرادت أن تصل إلى الخاص من خلال العام فإن النزعتين رغم تعارضهما تشيران إلى شيءٍ هامٍّ وهو أن التراث الفني على اختلاف تياراته وأعصره يحتوي الظاهرتين معاً: العامة والخاصة. أو لنقل الإنسانية المشتركة والشخصية المتفردة، الأولى تتجلى في الملامح الكلية المتعددة والغاية منها، والثانية في طبيعة الرؤية، وطريقة التناول والأداء، وقد جاءت الصورة الرومانسية لتقوم بهاتين الظاهرتين فعبرت عن التجربة العامة التي اشترك فيها الرومانسيون وتشابهوا، كما عبرت عن الاستعمال الخاص الذي تفرد به كلٌّ منهم وماز عمله وطبيعة رؤيته، وسنتناول بالدراسة هاتين الظاهرتين.

توصف النفس الرومانسية بأنها نفس تعيش في صراع دائم في نطاقين: الأول مع ذاتها بين المادة والروح، والثاني مع خارجها بين الواقع والمثال، وقد انتهى بها الصراع الأول إلى أن تصاب بعقدة الانفصام أو الازدواج، وانتهى بها الثاني إلى التمرد تارة والانطواء أخرى . وربما لا يعنينا هنا أن ندرك أسباب هذا الصراع بشطريه وهل يعود إلى تكوين الأشخاص الفيزيولوجي والسيكولوجي، أو يعود إلى ما خلفته فيهم مكتسباتهم الثقافية والفكرية الوافدة، أو يعود إلى ظروف البيئة أو الفترة التي عاصروا أحداثها، وعاشوا أزمانها، أو يعود أخيراً إلى هذه الأسباب مجتمعة – أقول لا يعنينا هنا أن نعرف ذلك كله أو بعضه وإنما يعنينا أن نعرف أن النفس الرومانسية استعملت في صراعها نمطين من البعد بطريقة جذابة ومتداخلة: أولهما البعد الزماني، وثانيهما البعد المكاني، وفي البعد الأول اتجهت إلى الماضي، نحو الطفولة والبدء، أو نحو المستقبل فراراً من الحاضر، وفي البعد الثاني لجأت إلى الطبيعة والريف، وساحت في شتى الأقطار خارج البلاد، وقد أفضى بها صراعها من جانب وبعداها من جانب آخر إلى الفرار نحو داخلها لتحقق فيه ما عجزت عنه في الخارج، وفي فرارها هذا أصيبت بضرب من الاغتراب (4)، عمقته مظاهر الحنين إلى المجهول والمطلق واللا محدود التي سعت إليها، وألحت عليها، كما أنها صبغت تجارب الشعراء ومن ثم نتاجهم أو القسم الأول والأعظم منه على الأقل بالكآبة والحزن واليأس والوحشة وسائر ألوان التركيز الرومانسي على الوجه المظلم من الذات والحياة، ومهدت بذلك لمظاهر القلق والضياع والأزمات التي يعيشها جيلنا الشاب المعاصر، وسواء أكانت هي أيامها قوة دافعة وراء ممثليها أم لم تكن فإنا نرى فيها الآن نفساً حملت بين جنباتها نهايتها،

أو نفساً هزمت ذاتها بذاتها، وهذا ما أثبتته الأيام التي تلت، فلم تنصرم ثلاثينيات القرن وتأتي أربعينياته حتى ارتدت النفس العربية إلى الواقع والتحمت به التحاماً أكثر، واتجهت من الفردية والتقوقع إلى الجماعية والانبساط، ورأت في المعطيات الرومانسية القائمة معوقات تشل حركتها الصاعدة نحو استكشاف ذاتها وواقعها معاً.

والذي يهمنا – على كل حال – أن الصورة الفنية عبرت عن ظواهر الحياة السوداوية الكالحة كلها التي عاشها الجيل الرومانسي أحسن تعبير، فكانت في مصادرها التي استقيت منها، وفي مضموناتها التي حملتها، وفي موادها وأبنيتها تلبي شعور الكآبة، وتوحي بالحسرة والتشاؤم، وتنشر أفياء اليأس والأسى، وتمد ملء النفس والآفاق ظلال الوحشة والحزن المرير.

ويمكن أن نبدأ حديثنا عن هذه الصور بالالتفات إلى كثرة الإشارات التي وردت في الشعر الرومانسي إلى الحزن والغربة والوحدة والعزلة، ونكاد لا نجد شاعراً دخل عالم شعره إلا من هذا الباب المظلم . هذا شكري يدعو لمن يعينه على الأحزان / 318:

معيني على الأحزان لا مسك الأسى ولا نالك الدهر الخؤون بذام

ويصور ((علي محمود طله)) الشاعر مثل هذا التصوير 1 / 33:

أيها الشاعر الكئيب مضى الليـ ـل ومازلـت غارقـا في

مسلما رأسك الحزين إلى الفكـ ـر وللسهد ذابلات جفونك

ويقول ناجي / 197:

أجرجر وحدتي في كل حشد وأحمل غربتي في كل جمع

ويقول محمود حسن إسماعيل 2 / 148:

حزين؟ أجل والحزن أضحى منادمي فدنياي دنيا أدمع ومآتم

وربما كان أبو شادي أكثر من يردد هذه النغمة، ويشير إليها في معظم دواوينه يقول 9 / 52:

عصارة روحي أغاني العذاب بشعري، وكم في البكاء أبتسم

وقد علل ناجي هذا الشعور لدى رصيفه بشغفه الذي يلدغه نحو المثل الأعلى، يقول في

مقدمة ((أطياف الربيع)): ((... أبو شادي مشغوفٌ جد الشغف بالمثل الأعلى، ولعل هذا هو سر شقائه الذي يفيض من صفحات ديوانه فيضاً، ولعل غرامه بالمثل الأعلى هو الذي دفعه إلى الكتابة عن الشامل المجهول، وأغراه بلفظة الألوهة بين حين و آخر، وجعله كلفاً بالتصوف والعبادة، ولعل غرامه بالمثل الأعلى أو نزوعه إليه هو الذي جعله يشعر بالغربة والانفراد في هذه الأرض ...))، ونحن نرى أن المشكلة لدى شاعرنا لم تكن على النحو الذي صوره ناجي فحسب، وسر شقائه الذي فاض على صفحات ديوانه لم يكن بسبب هذه الأزمة والصراع ليس غير، فمعظم القصائد التي أشار فيها إلى الحيرة والقلق والغربة وركز فيها على ذاته تدل على أن أسبابها أمران أولهما إخفاقه في حبه الأول، وثانيهما موقف الناس المخزي منه، وما تجلى بعد ذلك من سعي نحو المثل الأعلى وإلحاح على المطلق واللا محدود نتيجة وليس سبباً، وقصة حبه ((الفاشل)) وسفره إلى لندن للسلوى أولاً وللدراسة ثانياً، وكذلك موقف الناس منه ومحاربتهم له، ومقابلتهم جهوده التي يبنيها بالمعاول التي لا ترحم، كل ذلك أمور متداولة معروفة رددتها الكتب التي عرضت لحياته، ونستطيع أن نعثر على ارتباط حيرته وقلقه بإخفاقه في حبه في مثل قوله 9 / 28:

أخفقت في حبي لأني حالم   أتملك الأكوان في كلماتي

فإذا الوجود بأسره في مأتم   خال من الأرباب والربات

وإذا كان الإخفاق في الحب ينتهي ببعض المحبين إلى التصعيد والتهويم في آفاق عذريّة خالصة فإنه ينتهي لدى أبي شادي، أو ينتهي به إلى عبادة الجسد، ولذلك حين يجد الفرصة تواتيه ليشم عبق هذا الجسد وينعم بعطائه، يغتنمها وينسى آلامه كلها وشقاءه ومظاهر غربته وقلقه الحائر 9 / 32:

ونمنا نومة الحب   وعطر الحب ((فياح))

بجسم كله عبق   وروح دونها الراح

أما ارتباط الحزن والظلام والتشنج بموقف الناس منه فتؤكده مثل هذه الأبيات 8 / 68:

كافحت عمري لا أمل لأمتي   وأنا أعيش بأمتي كغريب

وقوله 9 / 35:

والحب يعلم أنني في غمرة   وعواصف من قسوة الأيام

أحيا بأشجان تميد رواسيا   وتميت كل رجائي البسام

وهكذا نجد أن قلق أبي شادي وحيرته وغربته ليست حالات طبيعية لمزاجه وتفكيره وإنما هي ظواهر عارضة دخلت حياته ثم تملكت عليه سبيله، وعبثت بأمنه وراحته، وأخذت بتلابيبه من حيث سار وأنى اتجه، ولعل أولى الحقائق عن هذه الظواهر العارضة أن أبنيتها تراوحت بين الإشارات والصور، وثانيتها أنها كانت ذات طبيعة مسطحة فقدت بسببها بعدها الثالث أو عنصر الصراع الدرامي الحاد، وروح المعاناة العميقة والعنيفة، ويؤكد هذا فرار الشاعر إلى صومعته، وإيثاره العزلة، واحتماؤه بأمه الطبيعة، يقول 11 / 133:

إليك ألجأ يا أفياء صومعتي   بعد الذي ذقت من صحبي وأيامي

هبي حياتي سلاما منك أعهده   ترعرعت فيه أطيافي وأنغامي

حين نترك أبا شادي وإشاراته إلى غيره من الشعراء الذين حاولوا أن يستكشفوا تجاربهم السوداوية، ويعبروا بالصور عن أزماتهم ومظاهر تشنجهم نجد أن ثلاثة مصادر رئيسة ومن ثم ثلاثة ضروب صورية تكاد تشكل لديهم القاسم المشترك الأعظم لطبيعة حالاتهم النفسية، وهي صور الصحراء وصور الليل وصور الموت، وقد وجد الشعراء في هذه الضروب الثلاثة وما يتفرع عنها كل ألوان الرؤى المعبرة التي يتجاوبون معها، وتتجاوب معهم، تعاطفهم ويعاطفونها، تبادلهم أزمتهم ويبادلونها طبيعتها.

أما الصحراء فقد ارتبطت لديهم، بالجفاف والظمأ والجوع والامتداد الفسيح واقتحام المجهول، وشكلت ظاهرة السراب فيها بعداً وجدوه يقابل واقعهم النفسي، ونستطيع أن نجد اختلافاً – إذا قابلنا بين موقف علي محمود طه من الصحراء وموقف ناجي – أثر في طبيعة صورهما المستمدة منه والقائمة عليه فعلي محمود طه يرى في الصحراء تعبيراً عن الامتداد والبعد والتيه والمجهول والموت وجاءت صوره تحمل هذه الصفات وتوحي بها كقوله 1 / 114:

كشفت لي الصحراء من دوها الوا   سع ما لا تحده نظراتي

وبساطا من الرمال تراءى   ككتاب مموه الصفحات

أما ناجي فيتكئ على صفة الجفاف والرحيل، رحيل القافلة، كما يتكئ على السراب حتى يمكن لنا أن نعد السراب بديلاً موضوعياً أو رمزاً وجد فيه الشاعر المأساة التي يعيش أبعادها كلها،

كقوله في فقرة ((سراب في الصحراء)) من ملحمته ((السراب)) / 56:

ما بقائي وأجمل العمر ولى   وانتظاري حتى يحين الشتاء؟

يطلع الفجر مرهقاً شاحب النو   ر عليه الظلال والإعياء

وبنفسي دب المساء وحل الليـ   ـل من قبل أن يحين المساء

والصور الثانية التي عبرت عن الموقف السوداوي الحزين هي صور الليل وقد ارتبط لديهم بالهم والبكاء والراحة والسكون، ووجدوا في ظلامه ملاذاً لأنفسهم يتأملونه فيتحسرون، ويناجونه فيألمون، وأحسوا أنه كاليم، أو أن اليم مثله، فالاثنان رحبا المتسع، ملآنان بالمعاني والأسرار، يقول المازني في ((البحر و الظلام)) / 133:

ورائي وقدامي وفي القلب ظلمة   فكيف فراري من ظلام ملازمي

ويقول العقاد في ((الليل و البحر)) 1 / 32:

ظلمات تحيط بالطرف أنى   امتد لم يَعْدُ مدُه قَيْدَ شبر

ويقول محمود حسن إسماعيل في ((دمعة في قلب الليل)) 2 / 161:

فزعت للظلام روحي كما يفـ   ـزع أعشى لومضة من ضياء

أنت بحر الحياة يا ليل كم فيـ   ـك أهاويل من صروف الفضاء

ويبلغ شكري في هذا الضرب من الصور الغاية بين شعراء عصره فهو يتكئ على الليل ويلح، ويعدد أوصافه وصوره، ويقلب أوضاعه وأوقاته، ويهيم به حتى يكاد يعبده، وربما تحل لنا صور الليل عنده ذلك الخلاف حول طبيعة سوداويته القاتمة المتشائمة وهل كانت وليدة أحواله الاجتماعية، ونتيجة ما لاقاه من عنت واضطهاد، وما قوبل من جحود ونكران كما يذهب إلى ذلك مندور[1]، أو كانت خاصةً من خصائص مزاجه ودخيلةً من دخائل نفسه كما يرى علي أدهم[2] ؟ في ظننا أنها ترجع إلى السببين معا، فهي مزاجٌ مرضيٌّ متشنجٌ كما هي أثر من آثار حياته التي عاشها يجتر فيها أحلامه

1 انظر: مندور . محمد : الشعر المصري بعد شوقي . الحلقة الأولى 66

2 انظر : أدهم . علي : شكري . مجلة المجلة عدد شباط / 1959

حين لم يستطع أن يحقق أمانيه وأطماعه، ويسيء الظن بنفسه وبالناس حين لم يستطع أن يقيم بينهما جسراً من التوافق والانسجام، أليس هو القائل[1]: ((إني أسيء الظن بالناس لأن في كل عمل يعملونه حتى الحميد منه شيئاً من اللؤم والدناءة، وقد بلغ بي سوء ظني أني ما رأيت اثنين يتسارّان إلا ظننت أنهما يذكراني بسوء)) .

وتؤكد صور الليل عنده هذه الطبيعة السوداوية المتطيرة، أو يجد هو فيها رؤى يعبر بها عن مزاجه الحزين المتشائم لا فرق في ذلك فالأمر سيان والمهم أن يعيش هو الليل، ويعيش الليل فيه، ويتبادلان التأثر والتأثير / 118:

فكم ناجيت سرك في الظلام   وداء النوم يسري في الأنام
خلسنا منك أسرار البيان   فأنت اليم تعمره المعاني

أجل فالليل مليءٌ بالمعاني حافلٌ بالأسرار، فهو وقود النهى، وظلامه ضياء الحزين، ودجاه ضريح النور، وفي جنحه تخطر روح الموت / 448:

في فحمة الليل وقود النهى   وفي دجى الليل ضياء الحزين
كأنني في جنحه مفردا   سحابة الحزن بقلب الركين
كأن روح الموت في جنحه   تخطر في أثناء هذا السكون
الصمت سجن والدجى حارس   والصوت مأسور عليل الأنين

وهو كذلك علامة الروح الكبيرة وموت الضمير / 118، والليل كالمجهول أو العكس وكلاهما بحر، والجميع أغوارٌ شاسعةٌ تحير الأفهام / 196، والليل كالمشيب كلاهما ديجور (وهنا وجه المفارقة، يملأ العيش وحشة / 260، وفي ظلام الليل الممتد الطويل يعكف الشاعر على نفسه فيبكي / 360، ويجد في ليله الفاحم برءاً لعلته / 612 وهدأة معبدٍ يتبتل فيه، وتصفو روحه فيشعر بالحلول، ثم يفنى ويخرج عن الزمان والمكان، ويتمنى أن يتسمر الزمان فلا يحول، ويذهل الكون فلا يسري، وأخيراً يجد نفسه على أعتاب النهاية، فهذا الذي يحسه ليس واقعاً وإنما هو حلم سحره لحظات، وهو الآن يوشك أن يتلاشى، فيهتف بالسحر و الساحر يريد أن يقف الليل فلا يزول:

---

1 انظر : العقاد . عامر : شكري في يوم ذكراه . الثقافة عدد كانون الثاني / 1965.

يا ليل بل يا سحر بل   يا حلم ليتك لا تزول

ولكن أنى له أن يسمع أو يستجيب ؟! .

والصور الثالثة هي صور الموت، وقد أكثر منها شاعران هما شكري ومحمود حسن إسماعيل، ونظرةٌ فاحصةٌ إلى صورهما هذه توضح طبيعة كلٍّ منها . يقول شكري / 258:

فالصدر قبر والشجون رفاته   ذكرى تليح بحضرتي ورفاتي

ولعل هذا أن يكون مفتاحاً لجوهر رؤيته للموت، فهو حالة مزاجية ترتبط بسوداويته القاتمة، يحقق عن طريقها بعده النفسي عن الواقع . ولذلك يقترن لديه بالليل والبحر اللذين طالما ناجاهما فيناجيه هو الآخر ويطلب إليه أن يقبل حتى يريحه من ظلم الحياة، ويتحول المطلب إلى شوقٍ وحبٍّ، وتتعانق في نفسه الفكرتان: فكرة الحب وفكرة الموت / 342:

فيا موت أقبل باسط الوجه طلقه   فإن حميم الصحب ما كنت لاقيا

. على العيش واللذات مني تحية   وألف على موت يريح جنانيا

هذه المعاناة بين الفكرتين ليست هي التعبير عما أسماه فرويد بغريزة الحياة، وغريزة الموت اللتين تنطويان على صراعٍ صامتٍ في نفس كل إنسان، ومن اندماجهما بنسب مختلفة وتحت ظروف الشذوذ تنشأ درجات متفاوتة من ((المازوشية)) و ((السادية)) وغيرهما – ولكنها طبيعة النزعة التشاؤمية و المزاج السوداوي القاتم الذي جبل عليه الشاعر ودفعه إلى تعشق الموت والرغبة فيه، كما جعله يرى في مساعي الإنسان جنازة تخف به نحو الردى / 304:

وليست مساعي المرء إلا جنازة   تخب به نحو الردى وتسير

بل جعلته يملك أذناً صاغية مرهفة يتسمع بها أصوات الموتى متعددة النغمات / 151:

ألا إن للأمـــوات صـــوتاً كأنـــه   خرير المياه الجاريات على الصلد

ويحكي حفيف الغصن في لين وقعه   وطوراً كأصداء الطبول على بعد.

ومع محمود حسن إسماعيل يتغير الموقف، وتتغير طبيعة الصورة، فالشاعر لا يناجي الموت ولا يطلب إليه أن يريحه من أحزان الحياة، بل يكاد لا يقف في مواجهته على الإطلاق، ومع ذلك فإن لفظة الموت ومشتقاتها وألفاظاً كالتابوت والنعش والكفن واللحد والجدث والقبر تشكل الأبنية الرئيسة في

معظم صوره، فهو يبدأ في استخدامها منذ الصفحة الأولى من ديوانه المبكر الأول عام 1935، وتستمر في رحلته عبر الزمان وتبرز حتى في ديوانه الأخير عام 1966 فما السر في ذلك؟، ما السر في كثرة الصور التي تقوم أبنيتها على الموت في الوقت الذي لا يملك الشاعر أية وجهة نظر حوله؟

قبل أن نجيب عن هذا التساؤل يحسن أن نضيف إلى ملاحظتنا هذه ملاحظة أخرى وهي اقتران لفظة الموت وما يدور في نطاقها بألفاظ كالصلاة والعبادة والخشوع والتصوف والقنوت والإطراق والانحناء والسجود ومشتقات هذه وبعض المظاهر أو القيم الدينية المشابهة، حتى كأن مجموعتي الألفاظ تتداخلان في ذهنه فلا يستعمل لفظاً من إحدى المجموعتين إلا ويردفه بلفظ من المجموعة الأخرى، وللتدليل على ذلك نسوق بعض الأمثلة كقوله من قصيدته ((في المحراب)) 1 / 9 / :

سجدت له روحي وصفق خافقي   وتهدلت نفسي ومات صوابي

وقوله 1 / 48 (انظر أيضاً 6 / 87 و 186):

فأطرق القصر كجفن الحزين   وماتت الأصداء في وحشته

. أي القرابين أضحّي بها   فتفتح الأبواب للعابد؟

هذا التداخل بين فعل العبادة وفعل الموت من جهة وكثرة الأبنية الصورية التي يشتقها من الفعل الثاني وما يدور في مجاله هو ما نحاول أن نجيب عنه.

في ظننا أن ذلك يرجع إلى سببين رئيسين: أولهما بيئته الدينية التي نشأ في أحضانها وفرضت عليه طقوساً وشعائر معينة، وثانيهما مهنة والده التي تركت طابعها في نفسه، وكان والده حفار قبور، ونزعم زعماً أن الشاعر في يفاعته كان يتردد إلى المقابر قبل أن يفعل الشيء ذاته في سني شبابه[1]، وقد تداخل السببان وتصالحا وخلفا في روع الفتى منبهات وتأثيرات ترسبت في أعمق أعماقه، وكان من الصعب أن يتخلص منها، فكانت نتائجها أن رققت إحساسه وجعلته يطرب لصوت ((الأنين)) في ((الشادوف)) لأنه يلبي عنده إحساساً دفيناً 2 / 118 (انظر أيضاً 2/ 107):

دع لحنك الشادي بلا تعزيف   طرب الخيال لأنة الشادوف

1- ثمة حكاية متداولة عن الشاعر لا أدري مبلغ صحتها، وخلاصتها أنه كان يخرج على الدوام إلى المقابر مصطحباً بعض أصدقائه، وكان يبحث عن جمجمة من جماجم الموتى فيضعها على الأرض ويدوسها بقدمه، وربما بال عليها، وكان يقول: أنا أحقر الإنسان الذي ينتهي إلى هذا المصير، ولنا أن نتساءل ألا يتعارض هذا الفعل مع موقف الشاعر الديني الذي يحض على قدسية الأموات؟

ولا نمضي معه سوى أبيات حتى ينسجم الإحساس الدفين، ويظهر الخبيء، وتطفو صور الموت:

فإذا تقاعس خلته في صمته جثمان مصلوب بغير كفوف
ـ فتخاله في الوهم جثة مارد ضجرت لهول في القبور مخيف
فأعارت الأكفان ثورة حانق برمت بحتف فارتمت بحتوف

وهي التي دفعته ليسمع موسيقا النعوش الخرساء فيشتهي غناءها وينتشي بألحانها 2 / 178:

ابعثي اللحن يدوي كيفما شئت وشاء
لن تري في الأرض سمعاً يشتهي هذا الغناء
غير سمعي فهو من دنـ ـياه في دنيا فناء

وهي التي جعلته يعشق صوت البومة وشكلها ويتخذ منها هادياً ينير له الطريق 2/ 109، ولعل الأسباب نفسها كانت وراء اختياره للغراب، أو كما يسميه راهب النخيل والأجيال ليرى فيه ذاته ويناجيه مناجاته الأثيرة 2 / 179 .

وربما يطول بنا المقام لو ذهبنا نستقصي أبنية صور الموت التي خلفتها في نفسه مرحلة الطفولة، وحسبنا أن نضع في أذهاننا هذه التركيبات التي دارت في شعره: مات الموج، مات العطر، مات النهار، مات الزهر، مات اللحن، مات النور، مات الدجى، مأتم الوكر، جنازة النور، جنازة الرق، زورق الموت، نعش الذنوب، نعش الكوخ، نعش الشمس، نعش النيران، تابوت الليالي، تابوت الكوخ، تابوت الخطايا... أقول حسبنا أن نضع في أذهاننا هذه التركيبات لندرك أي آثار باقية تركتها في رؤيته ومن ثمَّ في صورة ذكريات الماضي الدفين.

وتلفتنا في هذا المجال، مجال اشتقاق الصورة المعبرة في مضمونها وأبنيتها من التجربة الشعورية صور التمزق والتحطم والانهيار والتكسر والترنح والارتطام والجنوح والأفول والوداع والرحيل والسفر والاحتراق... وكلها صورٌ تمتُّ بنسب كبير إلى تلك الحياة الحائرة القلقة المعذبة التي عاشها الرومانسيون، وتأتي في مقدمتها حياة الحب المخفقة وتجاربها المريرة التي كابدها ثلاثة من الشعراء هم أبو شادي وعلي محمود طه وناجي . وإذا كان هؤلاء قد بدؤوا حبهم بداية واحدة عذرية محرومة يائسة فإنهم حين خاب أملهم، وتبدد حلمهم تفرقوا في ثلاثة اتجاهات: فأبو شادي انتهى إلى

عبادة الجسد والزعم بأنه نورٌ مجبولٌ بالنور الأعظم، وأنشأ له فلسفة خاصة يمكن تسميتها بالتصوف الجسدي أو بالشبق التصوفي، وتقترن الأنثى عنده بالطبيعة، وتفسير هذا ـ بغض النظر عن المنزلة التي بدأت تحتلها الطبيعة عند الرومانسيين بعامة – بيّن، فعندما لا يجد الحب موضوعه الخاص ويتحقق تندلع النار الكبيتة، وتصب في مسارب أخرى عديدة كالورع الديني، والحماسة في حب الإنسانية أو الطبيعة أو الفن، وغالباً ما تكون الطبيعة في هذه الحالة معشوقة ثانية تعزي عن فقدان المعشوقة الأولى، وهذا التفسير وحده كاف في رأينا لموقف أبي شادي من الطبيعة الحية والأنثى الجسد على السواء.

أما علي محمود طه فرغم أنه سار أيضاً نحو هذا الجسد، واستسلم لمطالبه الحسية وتخفف من التفاهات والهذر – كما يقول – عند ضفاف كومو 2 / 48:

الثلاثون قد مضت في التفاهات والهذر

فتزود من النعيم لأيامك الأخر

إلا أنه ظل يعاود الحنين إلى ماضيه العذري، بل ظل يرى في هذا الماضي فردوسه المفقود، وسماءه المحببة، ونشأ في نفسه جراء ذلك صراعٌ وتوجعٌ بين المادة التي أغرق فيها حياته العابثة والحاضرة، وبين الروحانية التي ترفرف عليه من بعيد، واستمرت معه الأزمة، واستمر التمزق حتى العطاء الأخير، وبهذا الفهم لدور الروحانية والحسية في حياته وتطورهما نتحرز من رأي مندور الذي ذهب فيه إلى أن الشاعر بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتي[1]، ورأي أنور المعداوي[2] الذي يجعله على النقيض ((شاعر الأداء النفسي)) ورأي نازك التي تنقله من الصومعة إلى الشرفة الحمراء[3]، وسنرى بعد قليل كيف تقدم صوره وجهة نظر جديدة في هذا الصدد.

ويأتي ناجي فلا يصيب جسداً ولا يخلد إلى روح، ويظل كصخرة ((سيزيف)) لا هي استقرت فوق القمة،ولا تدحرجت نحو الوادي وأراحت بطلها، أو يبقى كما شاء قصيدة غرام معذبة يحس الحرمان أمام كل مرأى جميل ويشعر بالظمأ، ويعنى باللهفة، ويعيش على الذكرى.

وتمثل صور علي محمود طه وناجي تجربتيهما المخفقتين المحطمتين تمام التمثيل، وتحمل طبيعتيهما، ولكي ندرك ذلك لابد أن نقف عند كلتيهما في أبنيتهما البلاغية.

---

1 انظر: مندور. محمد . الشعر المصري بعد شوقي 2 / 109.
2 انظر: المعداوي. أنور . علي محمود طه الشاعر والإنسان / 160.
3 انظر: الملائكة . نازك شعر علي محمود طه / 366.

فيما يتصل بتجربة علي محمود طه فإن الشاعر يضعنا مباشرة في لحظة الأزمة، لحظة الإخفاق التي هوى لديها صرح حبه، أما ما وراء ذلك من نشوة السعادة المحرمة فهو مجرد ذكرى أليمة، وهذا ما دفع نازكا إلى الظن بأنه ربما كان للشاعر ديوان مفقود، أو على الأقل قصائد غنى فيها أيامه الأولى، وعبر عن تجربته في فورتها النابضة، ومهما يكن من صحة هذا الظن فالشاعر يسلم إلينا خيط تجربته مبتوراً في نقطة الانعطاف، ويجعل من ماضيه صخرة تحطمت عليها أحلامه كلها، وقد تكون هذه الصخرة التي يسميها ((صخرة الملتقى)) وأخرى ((صخرة الماضي)) وثالثة ((صخرة الآباد)) رمزاً لماضيه أو مجرد حقيقية كان يلقى عندها حبيبته، أو الأمرين معاً يقول 1/ 118:

صخرة الملتقى أتيتك بعد اليأس   أشكو من الحياة أذاتي

ومنذ هذا الإخفاق وبسببه يدخل الشاعر بحر التيه، ويتخذ لنفسه صورة ((الملاح التائه)) رمزاً لحاضره بعد أن جعل من صخرة الملتقى رمزاً لماضيه، ويكمل الرمز والصورة أو عدة الملاح بالشراع والزورق تعبيراً عن بدء السباحة في محيط الحياة، وفي هذا الديوان الأول لا نجد أية إشارة إلى جنوح المركب، بل على العكس نجد بعض الإشارات إلى اعتدال سيره وتهاديه، سواء أكان ذلك متصلاً بالتجربة الآنية أم لم يكن، أي سواء أكان زورقاً حقيقياً أم رمزاً، يقول 1 / 3 (وانظر 1/ 133):

وسرى فيه زورق لحبيبين   شجيين ينشدان وصالا

في الديوان الثاني الذي يبدأ فيه التحول من الألم الممض إلى اللذة الجانحة أو الجامحة تعاوده لحظة الإخفاق، وتدق مضجعه أصوات الارتطام فيتذكر حبه الماضي في قمة شبقه الجنسي 2 / 46:

لقد دنس الجسد الآدمي   حياة حرصت على طهرها

بكى الفن فيك على شاعر   تسائله الروح عن ثأرها

رفعت تماثيلك الغاليات   وحطمتهن على صخرها

كما يحس لأول مرة، وهو غارق في بحر من الشهوة، ضياع المجداف من يد الربان، وضياعه يشير إلى شيئين / قوة الذكرى التي تنتابه وتأكيد التيه الذي يعيشه، يقول في ((موت الشاعر)) 2 / 105:

ضل في جنح ليله زورقي الطا   في وضاع المجداف من ملاحه

في الديوان الثالث ((زهر وخمر)) يلح على الرمز دون أن يشير إلى ماضيه، ونحن نشعر أنه

إلحاح عابث يتلاعب به لا إلحاح عاشق يعاني أزمة صراع حادٍّ، يقول في ((خمرة الشاعر)) 3 / 34:

عشق البحر وعاف القصر مرفوع البناء

ومضى يضرب في الكون على غير اهتداء

عاش كالقرصان يطوي كل بحر وفضاء

بشراع صنعه إحدى أعاجيب القضاء

إنه ملاح بحر ماله من نظراء

فيه أحيا وبه أنشر في البحر لوائي

ويقول في ((المدينة الباسلة)) 3 / 63:

ملاح وادي النيل إلا أنه   أغرته بالتيه السحيق بحار

أبدا يطوف حائرا بشراعه   يرمي به أفق وتقذف دار

في الديوان الرابع تعاوده مأساته بإلحاح، فيستشعر عمقها، ويقع فريسة تمزق مرير بين ما آل إليه من واقع مخزٍ يعبق برائحة الجسد، وبين ما كان فيه من ماض مغمور بالطهارة والعفاف، وتشده اليدان تنازعه كلٌّ إلى طريق، يد الحب ويد الجسد فيترجح ويترجح معه زورقه في حركة غير متوازنة تتقاذفه لجج التيه الصاخب، يقول 4/ 37:

وحيدة ! ويحي ! بلا راحة   ما بين موج طاغيات قواه

تجري به الفلك كأرجوحة   حيرى بأقيانوس هذي الحياة

ـ لكنما هيهات كيف السرى   وأين من عصف الرياح النجاة

أجل... هيهات فأين الماضي من الحاضر، وأين صخرة الملتقى من كومو والجندول وخمرة نهر الرين، لقد أضاع البطل نفسه يوم أن أضاع حبه، وتاه زورق الربان يوم أن فقد مجدافه، وها هي العاصفة تعول وتزأر، والبحر تتلاطم أمواجه وتتعارك، والشراع بين العاصفة والموج يأخذ مسراه إلى نهايته ويتحطم 4 / 89:

أيها البحر سفيني ما عراها   رنحتها نبأة رن صداها

ويقول 4 / 37:

أصار حتما أن يرى زورقي   محطّما قد مال بي جانباه

ويقول 4 / 37:

فسوف يلقيه خفي القضا   محطّمـــا فـــوق الـــصخور

وبهذه النهاية التي وضعها الفنان لصراعه مع الجسد تنتصر الروحانية، أو نقول إنه يخلص من تمزقه بين الواقع والمثال بإعلاء المثال، وهو تطور لا ينقله من الصومعة إلى الشرفة الحمراء، ولا يجعل منه بعيدا عن الروحانية وإنما يجعل منه فناناً عاش أزمته، وعبر عن تجربته التي تراوحت مع الزمان بين القطبين المتعارضين، وانتهى منها إلى الاعتصام بالروح.

ولقد رافقت الصورة – كما شاهدنا – هذا التطور، وعبرت عنه، وحملت معاناة الشاعر، وانتقلت معه من صخرة الماضي إلى خمرة نهر الرين، ويبدو أنها بعناصرها (زورق وشراع وعاصفة وبحر وملاحة وشاطئ وصخر ...) كانت تملك عليه فكره، أو كانت أداة تفكيره، وقد استخدمها وألح عليها في شعره، وأقام منها كثيراً من أبنيته البلاغية كقوله 2 / 41 (وانظر 2 / 82 و 58 و 3 / 51):

موعدنا كان في أصائله   ضفة سندسية العشب

نرقب النيل تحت زورقنا   وخفوق الشراع عن كثب

ويجعل من الشاطئ والسفينة والبحر والريح رموزاً يعبر بها عن الموت والحياة وخاصة في قصائد الرثاء كقوله في موت شاعر 1 / 105 و انظر 1 / 185:

شاطئ فوق صدره يشهق المو   ج وتهوي الصخور تحت رياحه

وعندما ننتقل إلى ناجي وإلى الصور التي عبر بها عن إخفاق حبه فإنا نجد طبيعتها مختلفة وأبنيتها مختلفة لأن التجربة نفسها مختلفة، وإذا كان علي محمود طه يستمد من طبيعة الزورق وما يرتبط به، ومن طبيعة الصخر وقسوته عناصر صوره فيشعرنا بالتحطيم (وطالما ردد هذه الكلمة) ويجعلنا نحس الصلادة والصوت العالي الأجش فإن ناجي يفعل شيئاً آخر، وقد رأينا كيف أنه ظل يعاني أزمته ويعيش على الذكرى، وطبيعة العيش على الذكرى أن تخلف في روع الإنسان إحساساً

هادئاً دفيناً مستأنياً قد يثور لحظات فيحطم ما حوله إلا أنه يعود إلى حالته الهادئـة التـي تعمـل داخـل النفس وتلاشيها باستمرار وتجعلها تضمحل وتذوب، ومن هنا فإن التحطم (لم يذكره سوى مـرة أو مرتين) ، والارتطام (مرة واحدة) ومشتقاتها تقل وتحل محلها عناصر أخرى يبني بها الـشاعر صـوره، ولو أردنا أن نضع قائمة تشمل سائر هذه العناصر لوجدناها على الشكل الآتي:

1- صور تستمد أبنيتها من الحيرة والعذاب والقلق...

2- صور تستمد أبنيتها من الدم والجرح والذبح...

3- صور تستمد أبنيتها من الجوع والظمأ والسراب...

4- صور تستمد أبنيتها من الشحوب والهزال والذبول...

5- صور تستمد أبنيتها من الغروب والنضوب والجفاف والأفول والانطفاء...

6- صور تستمد أبنيتها من الوداع والرحيل والهجران والسفر والموت...

وهذه القائمة لا تشير إلا إلى الاتجاه العام غير أنها لا تقف بنا عند الصور نفـسها وهـي تعمـل حية، وسنختار بعض الأبيات على أن نحيل إلى الباقي يقـول / 143 (وانظـر / 60، 66، 118، 184، 341، 351 ..):

وكأنــه أحــزان قــوم ســاروا   هــذي مـآتمهم وثـم ظلالهـا

عفت القصور وظلت الأسوار   كمناحة جمدت وذا تمثالها

❖❖❖

ران السواد على وجوه الدور   وسرى إليَّ نحيبها والأدمـع

وكـأنني في شــاطئ مهجــور   قد فارقته سفينة لا ترجـع

❖❖❖

حملت لنا أصلا فلما ودعت   لم يبق بعد رحيلها للناظر

إلا خيـال سـعادة قـد أقلعـت   ووداع أحبـاب ودمـع مـسافر

❖❖❖

وهكذا تتحول كل صورة في ملحمة غرامه الكاملة من النور إلى الظلام، ومن الإشراق إلى الغروب، ومن النضارة إلى الشحوب، ومن الصحة إلى الهزال، ومن الربيع إلى الخريف، ومن الحياة إلى الموت .. ألم تكن هذه وجهات تجربته، مأساتها التي لذعت فؤاده، قصة حبه العاثر التي لونت دنياه بألوان الحسرة والأسى؟ فلم لا تسير طبيعة رؤاه سيرها، ولم لا تفعل صوره الصنيع نفسه؟ وحقاً فعلت، وما كان لها الخيار لأنها صورٌ بناءة وليست حليّ، صور تستمد عناصرها من تجارب الإنسان الشعورية، وليس مما يحاكيه أو يصنعه، فلقد قضت الصورة الحلية مع التزيين القديم وصارت في الشعر الرومانسي شيئاً آخر، صارت وسيلة للتعبير عن الخاص قبل العام، أو عن العام من خلال الخاص، بل أصبحت أداة التفكير وجوهر الرؤية الفنية.

نسق الصورة في الشعر الرومانسي

يرجع الفرق الأساسي بين ما هو فنٌ وما ليس بفنٍّ إلى الشكل، أي إلى مجموع العلاقات بين عناصر العمل، واجتماع هذه العلاقات في نسق معين ينتظمها هو الذي يجعل من العمل فناً له شرارات القيمة ومقومات الديمومة كلها، وبما أن الصورة هي وسيلة هذا العمل الأولى، أو واسطة بنيانه النسقي فإن أية دراسة لها مستقلة تعزلها عنه تنتزعها في الواقع من مجال حياتها الذي تحياه وتحيلها إلى مجرد تعبير ميت مبتور لا روح فيه، ولا أهمية له، وهذا ما يدفعنا الآن إلى أن نخطو خطوتنا فندرس الوسيلة وهي تعمل في نطاق النسق، تملك حياتها كاملة، وتحقق قيمتها وجوهرها معاً.

في التيار التقليدي حكمت طبيعتا الموقف الفلسفي والموقف الشعري وثنائياتهما العديدة نسق الصورة الفنية وجعلتاه أقرب إلى التحطم والتفكك منه إلى الاستمرار، ومن ثم ذهبنا من قبل إلى أن الشاعر الإحيائي لم يكن يملك رؤية نسقية تقوم بالعلاقات وعليها، وأكد ذلك أمران: مفهوم الصنعة ومفهوم المتعة المتخلفة عن ملاحظة الشيء الجميل، والأول تجلى مرتين مرة عندما كان الشاعر يحول الفكرة النثرية إلى هيكل شعري يلبسه بالصور (كما أراد له ابن طباطبا)، ومرة عندما كان هذا الشاعر أيضا يستمد صوره جاهزة من الخارج ويدخلها عمله وحدات تامة ومنفصلة، والأمر الثاني يظهر في تصور وجود لونين من المتعة التي يهبنا إياها الفن: الأول متعة الشيء الجميل في ذاته، وثانيهما متعة تأمل براعة الفنان في إحكام جماليات صنعته، وكانت النتيجة الحتمية لهذا التصور أن انقسم الدور

الذي لعبته الصورة الفنية إلى وظيفتين: التوضيح والتجميل، وقد تصالح الأمران وتضافرا: مفهوم الصنعة ومفهوم المتعة، وجعلا من القصيدة وحدات مستقلة تقوم كل وحدة منها بمهمة تختلف عن المهمة التي تقوم بها الوحدة الأخرى، وبكلمة ثانية أصبحت القصيدة أشلاء لا تناسق بينها.

وعندما جاء التيار الرومانسي وقرب الذات من الموضوع، وألغى الثنائيات تغير كل شيءٍ: تغير موقف الإنسان الشعري فصار ينظر إلى عمله نظرة عضوية نامية أساسها البنيان المتماسك الذي يرتبط فيه الجزء بالكل ارتباط الفرع بالشجرة ويؤثر في هذا الارتباط كلٌّ منهما بالآخر أو يتبادلان التأثير، وصار يقيمه (أي العمل) على أساس من تجربته الشعورية الواحدة، يربطه بها ويشده إليها شداً، وتبعاً لهذين التغييرين تغيرت طبيعة الصورة بوضعها المفرد وبوصفها لبنة في بناء أو وحدة في كلٍّ، ولقد تكلمنا فيما مضى عن طبيعة التغير الأول وسماته، وغرضنا هنا أن نبحث طبيعة التغير الثاني فندرس تيار الصور وعلاقاتها، وبتعبير آخر خصائص نسقها.

يتميز نسق الصورة الفنية في الشعر الرومانسي بخاصتين أساسيتين تتعارضان أصلاً مع خصائص نسق الصورة الفنية في الشعر التقليدي وهاتان الخاصتان هما الترابط والتكامل.

أولاً - الترابط:

نريد بالترابط استمرار تيار الصور في القصيدة الواحدة دون أن تقطع مجراه أو تعكره انحرافاتٌ جانبيةٌ ومسارب لا تصب في مسراه أو لا تلتحم به التحاماً من قريب أو من بعيد، وتفسير هذا الترابط لا تقدمه نظرية التداعي التي قامت على أساسها بعض الأعمال الشعرية في الفترة التقليدية سواء أكان ذلك عن طريق الاقتران أو عن طريق التقابل أو التضاد، والذي يفعل ذلك هو مبدأ الشوق أو التعاطف الذي ظهر مع الرومانسية وتمت على أساسه الرؤية النسقية، وقد أكدت نظرية ((الغشطالت)) ذلك حين تحدثت عن النسق وارتباط الجزء بالكل والقاعدة الانفعالية لاتصالات الأشياء بعضها ببعضها الآخر، ورؤيتها في ضوء العلاقات، ولعل هذا التفسير يمكننا من فهم أمرين أو مبدأين ألحت عليهما نظرية التعبير و ظهرت عقابيلها في طبيعة الخيال: أولهما البنية الحية للعمل والأساس العضوي له، وثانيهما المبدأ الشعوري أو الخيط النفسي الذي يحرك الصور تحت تأثير التجربة وفي مدى القصيدة حركة داخلية ويشدها شداً محكماً.

والمبدأ الأول يحتم أن تكون علاقة الصورة الجزئية بالصورة الكلية علاقة عضوية نامية ذات وحدة عامة و متفردة تماماً كالوحدة التي نجدها في الكائن الحي إنساناً أو حيواناً أو نباتاً والتي تنبع من طبيعته الحية الباطنة التي تربط عناصره ... الطرف بالجذع، الجذر بالساق، الورقة بالغصن... وغيرها بعضها ببعضها الآخر . والمبدأ الثاني يوجب أن تخضع طبيعة الصور لطبيعة التجربة التي يعانيها الشاعر والتي عبر عنها في عمله، وما دامت هذه التجربة ذات أجزاء مترابطة تصدر من معين واحد هو الشعور الذي يحركها حركة داخلية متجاذبة مهما ارتدت فسترتد إليه، كذلك يجب أن تكون الصور في القصيدة كأجزاء التجربة ومراحلها في حركتها المتداخلة التي يجذب بعضها بعضاً، ويؤثر بعضها في بعض، ثم تنتهي مثلما تنتهي خيوط الأشعة شدَّتها مرآة مقعرة إلى بؤرة واحدة تجمعها نقطة المحرق وتكثفها.

وفي تلاحم هذين المبدأين: المبدأ العضوي والمبدأ الشعوري تتم الخاصة الأولى لطبيعة النسق، وسنحاول أن نرى كيف تحقق الصور مبدأي نسقها في قصيدة رومانسية كقصيدة شكري ((أبو الهول)) التي اخترناها عن قصد لأنها تحمل عنوان قصيدة شوقي ذاته، هذه القصيدة التي اتخذناها من قبل مثالاً على تفكك نسق الصورة التقليدية.

مفتاح الصور في قصيدة شكري (الديوان / 440) في بيت واحد يعد الرؤية المقابلة لرؤية شوقي، فإذا كان أبو الهول لا يملك في ذهن أمير الشعراء قيمة واحدة، ولا يتخذ لديه رمزاً مفرداً فإنه عند شكري على العكس هو مثال الدهر ورمزه:

فيا مثال الدهر يا رمزه   كم صنم في القلب لم يبطل

ومن هذا الرمز و إليه تنتشر الأشعة وتعود، صحيح أنه ليس رمزاً بديلاً أي رمزاً يقوم مقام الدهر، ويحل محله بدليل أن المقابلة بينه وبين ما يرمز إليه تبرز في كل خطوة، ولكن ما من شكٍّ في أنه ألف معه مثلثاً هما ضلعان من أضلاعه في حين استقلت الذات بالضلع الثالث، وقد استطاعت هذه الأضلاع الثلاثة المتداخلة أن تقبض الصور وتبسطها، تشدها ثم ترسلها، تربطها ببعضها بعضاً، وندور بها في نطاق التجربة، وعلى هذا الأساس نفهم سلاسل الصور المتوالية التي يعبر قسم منها عن إحساسات مختلفة، ويعبر القسم الآخر عن معان واحدة مكررة مثل معاني الخلود والبقاء التي يعرضها في أثواب عديدة، ولعل هذه الصور تجعلنا نتساءل هنا كما تساءلنا في قصيدة شوقي: ألم تكن

صورة واحدة تكفي لحمل المعنى الواحد؟ في الواقع أن التكرار هنا ليس حشداً فحسب يتم بدافع البراعة والتزيين وإنما هو امتداد يتم بدافع التعبير، أو هو إلحاح على إقامة أكثر من صلة بين الذات وموضوعها، وإبراز لصلات متشابكة تقيمها الأنا حين تستقر داخل الشيء وتراه منه، إن الحشد هنا وظيفيٌّ تصاغ صوره في حدود التجربة الشعورية ولذلك فأثوابه لا تشكل أغصاناً زائدة لا ضرورة لها بل تشكل أغصاناً تلتحم بالجذع الأصلي التحاماً وثيقاً.

ولئن كان تعدد صور أبي الهول في ذهن شوقي هو الذي فكك الرمز ومن ثم نسق القصيدة فإن تلاحم صوره وتداخلها مع معطيات البقاء والخلود والقيم التي أوحى بها التمثال لذهن الشاعر جميعها وأراد هو أن يعبر عنها، أقول هذا التلاحم هو الذي يصف نسق العمل بالعضوية وبعد ذلك بالترابط، ماذا يمثل أبو الهول للشاعر؟ هذا سؤال لا بد من طرحه حتى نتعرف طبيعة النسق، أبو الهول في القصيدة: واعظ، عاقل، خبير، عليم، ملمٌّ بالحوادث، حارس باب القدر، الخبيء المليء بالأسرار... هذه الصور تمت بنسب متين إلى بعضها بعضاً لأنها تصدر عن رؤية واحدة، ثم إنه الدهر... وهنا تعترضنا تلك المقابلات العديدة التي كان يدور حولها الفنان ويقيمها بين الرمز وبين ما رمز إليه فهي تارة تنتهي إلى إعلاء أبي الهول وتارة تنتهي إلى تغلب الدهر، مرة تزعم أن الأول أخلد، ومرة تزعم أن روح الدهر تسري فيه، في أبيات يشبه الصنمُ الزمانَ شَبَهَ الضعيفِ بالقوي، وفي أبيات يسمل عينيه، ها هنا سحر الدهر التمثال حتى لا يفتك به وهناك يصرع هذا ذاك... أليست هذه متناقضات؟ كلا!! إنها ليست كذلك، ليست هذه متناقضات لما يمثله أبو الهول في ذهن الشاعر وإنما هي تدعيم للرؤية الواحدة لطبيعته، وتتلخص الرؤية في مبدأ الصراع من أجل البقاء، كان أبو الهول طول تاريخه الممتد السحيق يصارع الدهر، وكان صراعاً دائراً بين متكافئين إن دام فترة فلا بد أن يبطل فترة أخرى وينتهي بفوز أحد الطرفين، هنا يتأزم الموقف بعد أن سارت حركته الصاعدة المتسلقة نحو الذروة. فكيف يحل، وتسكن حركة العمل ويخلد المتصارعان إلى إحدى الراحتين: الموت أو البقاء، يقول الشاعر بالخدعة، وكان له ما أراد فقد سحر الدهر أبا الهول حتى لا يفتك به، واحتفظ بذلك للاثنين المتصارعين المتكافئين بالخلود، يخلد أحدهما واعياً يفعل بالناس ما يريد، ويخلد الآخر مسحوراً يرقب الناس ويرى ما يفعلون، وعندما تفك الرؤية و يبطل السحر ينطلق أبو الهول يحكي للبشرية تاريخ البشرية.

وما من ريب في أنه كان لوحدة الموضوع أثر في وحدة الصور، غير أنا يجب ألا نغالي في مدى تأثير ذلك، فقد رأينا أن قصيدة شوقي حملت العنوان نفسه ثم حطمت رؤية الشاعر وحدة الصور وترابط نسقها، وهذا ما يدفعنا إلى الزعم بأن العامل الهام في وحدة الصور هو التجربة الشعورية الواحدة وسنبين ذلك في قصيدة أخرى هي قصيدة ((العودة)) لناجي ومطلعها:

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحاً ومساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

في هذه القصيدة التي تفقد رنين القافية الموحدة (وكان هذا أحد أسباب اختيارنا لها) تبدو علاقة الصور بالتجربة الشعورية أشد صلة وتوثقاً، وبالتالي فالخيط الشعوري الذي يسلك الأبنية البلاغية ويشدها أظهر وأبين، ولكي ندرك طبيعة الصلات العضوية بين الصور علينا أن ندرك طبيعة الموقف أولاً فمنه تبدأ وإليه تعود خيوط الصور كلها وإشعاعاتها: هنالك إنسان محبٌّ قضى لحظات من حياته يطوف كعبة حبه التي كانت ترمي بالنور على وجهه حين يقبل إليها من بعيد، وتلقاه بالبشر والفرح ... ثم غاب عنها وعاد ... فإذا القصر طلل بال، والوكر ما عاد يعرف أليفه، والندامى تفرقوا شتاتاً... والنور أضحى مجللاً بالسواد، وأصبحت الحياة يباباً... هذا هو الموقف الذي يبسط الصور ويشدها، ويطورها أيضاً، ويحركها حركتها المنطلقة إلى غايتها: السكون.

يبدأ تيار الصور في لحظة الأزمة أو المواجهة بين الكعبة والعائد ليطوف بها... أليست هذه كعبتي التي كنت أتعبد فما بالي أحس بالغربة إزاءها..؟ بلى.. إنها دار أحلامي ... ربيع حبي فلماذا تنكرني وتلقاني بهذا الجمود.. ؟! هنا يتردد النفس، ويرجف القلب، وترتعش الروح بين الماضي والحاضر، بين هذا الجفاء وبين ذلك الاستبشار، فيقوم صراع بين الأنا العليا والأنا الفطرية، العليا تقول لم عدنا وسكنا إلى الراحة ؟ والفطرية تجيب مخاطبة وكر الحب كيف يذوق المرء طعم الراحة وقد طار ألفه.. ؟ إن أيامه لا محالة ستصبح جرداء قاحلة... وتصحو الذات إلى واقعها، فتقابل كينونتها الواجمة المطرقة وبين موضوعها .. الطلل العابس في وجهها ... وتتذكر ... ماضيها عندما كانت تحج إلى هذا النادي، فتذرف الدموع المدرارة بسخاء ... ثم تعود حاضرها فترى البلى ينسج خيوطه في موطن الحسن فتزداد الأزمة، ويتلفت الشاعر حوله ... لا أحد سواه ... فتصفو نفسه وترق حواسه فيشعر بالوحدة والغربة والضياع، ويسمع أقدام الزمن وهي تمشي صامتة في مكان كل

شيء فيه حيٌّ لا يموت.. وينتهي الصراع، وتحل الأزمة، وتقف الحركة المتوترة بالإصرار على العودة إلى الوكر رغم كل شيءٍ، فالحياة بالقرب مع العذاب خير من الحياة بالبعد مع المرارة.. أجل الراحة مع الحرمان أفضل من الغربة مع النفي، وهل للإنسان من مأوى غير وطنه؟! إنه حماه وملاذه رغم الطرد والتشريد.. فليعد إليه، تكفيه النجوى . وتنعشه الذكرى حين يحين أجله وتفرغ كأسه:

فإذا عدت فللنجوى أعود ثم أمضي بعدما أفرغ كأسي

لأن التجربة الشعورية هنا مرتبطة بملحمة العذاب الكبرى التي عاشها ناجي، فقد كانت الصور جميعها تحمل مضمون الشقاء والحرمان والغربة والعذاب، وكانت أبنيتها تشتق محمولها ووسيلتها معاً من القحط والموت، وبكلمة مختصرة كانت الصور تعبر عن الاضمحلال والتلاشي، القيم التي يقدمها العمل ويعانيها الشاعر في تجربته، هكذا كانت صور.. الدار الجامدة، القلب الذبيح، الماضي الجريح، فراغ العدم، الأيام الصفر النائحات، نوح رياح الصحراء، الطلل العابس، الخيال المطرق، الدمع الواثب، السأم الثاوي، الليل الجاثم، الأشباح الجارية، البلى الناسج خيوطه، خطا الموت، الغريب العائد، الطريد الأبدي النفي، عالم البؤس، فراغ الكأس ... هذه بعض الصور التي يبني بها ناجي قصيدته، وجميعها صور تصدر من معين واحد، معين التجربة الشعورية الواحدة التي تتآلف أجزاؤها، وتتعاضد معطياتها، وتتساند ملامحها، وتتلاحم وتترابط في كل ما تقدمه وتصوغه.

بين قصيدة شكري وقصيدة ناجي فرق في طبيعة النسق أو تيار الصور مرجعه ثلاثة أمور: أولها التجربة أو الذات فهناك تعمل الذات من بعيد، أو تشكل ضلعاً في مثلث ليست هي – بطبيعة الحال – ضلعيه الثاني والثالث، وهنا تعمل الأنا المحولة عملها، إنها مركز القصيدة ومجموعها معاً. والأمر الثاني الموضوع فقصيدة شكري تعالج موضوعاً يرمز إلى أشياء عديدة تمتد في الماضي والحاضر والمستقبل . ويتخذ الكثير من الزوايا، وقصيدة ناجي تعالج موقفاً معيناً في لحظة معينة يرمي بأشعته في نطاق معين . الأمر الثالث العلاقة بين الذات والموضوع، العلاقة الأولى تقوم على التقابل والثانية على التداخل، هنالك يشعر المتلقي بأن الفنان لا يعاني أزمة حقاً مع أبي الهول بالمدلول المحدد لكلمة (معاناة) وإنما يثير هذا لديه جملة من الإثارات يحاول أن يقدمها، وهنا يحس بأن الشاعر يكاد يتمزق من فرط المعاناة والمكابدة.

وبسبب هذه الأمور الثلاثة مجتمعة فإن طبيعة نسق الصور بينها مختلفة، تيار الصور لدى شكري يتحرك في خطٍّ مستقيم هو تحرك الفكرة في ذهن الشاعر، أو تحرك الذهن نفسه، وتيار الصور لدى ناجي يتذبذب في حركة بيانية هي تردد اللحظة الآنية أو حركة الشعور ذاته . وبكلمات أخرى إن ثمة تبايناً في نسق الصور بين القصيدتين بين القصيدة التي تقوم على تجربة ذات فكرة عامة وبين القصيدة التي تقوم على تجربة الشعور السائد أو الموحد، في الحالة الأولى تميل الصور غالباً إلى تقرير الفكرة ولذلك فالترابط يكون بينها، وفي الحالة الثانية تجنح الصور إلى الإيحاء ولذلك فالترابط يكون بينها وبين الموقف، ونظن أن درجة الترابط في الحالة الثانية أقوى وأمتن.

إن وصولنا إلى هذه النقطة وهي وجود درجات من الصلات أو العلاقات بين الصور في نطاق نسقها مبعثه تصورنا لعملية الخلق الشعري نفسها، فالشاعر وهو يبني صوره يكون في إحدى الحالات الثلاث الآتية: إما أن يقدم صوره لحظة تلقيها، أو يقدمها وهو يصنعها، أو يقدمها بعد أن مرت بمرحلة الكمون، والحالة الأخيرة أخلد الحالات وأسماها، فإذا حللنا طبيعة النسق الصوري في القصيدتين تبعاً لهذه الحالات أو الأنماط الثلاثة من الشعراء فإن شكرياً يمثل الشاعر الأول وناجي الشاعر الثالث، وهو المدى نفسه بين التشبيه الذي يعتمده الأول أساساً لأبنيته البلاغية وبين الاستعارة – بأنماطها المختلفة – التي يبني بها الثاني، أو لنقل إنه فرق بين تياري ذهنين أحدهما متقطع يقوم على الفورات الانفعالية والآخر مستمرٌّ لا تتساقط إليه الصور لأنه هو ذاته تتابعها، وبوضع أصح إنما هي رؤيته.

وعلى كل حال فإن تيار الصور في القصيدتين نسقان لا بأس بهما لقياس درجة التلاحم العضوي والشعوري، وإذا كانا قد اختلفا في بعض ملامح هذه الدرجة فإنهما اتفقا على الأقل في المبدأ، مبدأ الترابط، الخاصة الأولى من خصائص نسق الصورة الفنية في الشعر الرومانسي.

ثانياً – التكامل:

الفرق بين الترابط والتكامل كالفرق بين الخاص والعام، فإذا كان الأول خاصة لنسق الصور التي تحمل موضوعاً واحداً أو التي تعبر عن حالة واحدة فإن المبدأ الثاني خاصة لنسق الصور التي تصور كثرة من العلاقات، وتقوم على العديد من المواقف التي ترتد في نهاية الأمر إلى موقف كليٍّ واحد، ولعل أفضل مجال لتبيين هذا المبدأ هو الأعمال الطويلة التي تبنى فيها الصور إما عن طريق التعارض وإما عن طريق التشابه، بيد أنها هنا وهناك تتشابك، وكمل بعضها بعضاً لتخدم

((الثيمة)) العامة أو تؤدي إلى الموقف العام، وبعد ذلك يلتقي المبدآن في أنَّ كليهما ذو طبيعة عضوية تلزمنا ألا نعزل الصور عن سياقها الشعري أو نقتطعها من جسدها الفني ثم نحكم عليها، فهذه الوساطات ليست مجرد نقوش أو أدوات تجميل يرصع بها الفنان عمله حتى يزين أو يحلي، ولكنها تكون البناء الشعري نفسه، وتشكل تياره النفسي والفني معاً، وبناء الصور أو تيارها في قصيدة ما يحدد طبيعة تقنيتها، وطبيعة عمادها الشعوري، وطبيعة أثرها الكلي، وباختصار يحدد قيمتها كعملٍ فنيٍّ.

وسنختار لفحص هذه الخاصة الثانية للصورة قصيدتين أولاهما ((صخرة الملتقى)) لعلي محمود طه، وأخراهما ((الأطلال)) لناجي. ولمعرفة طبيعة النسق وحركة تيار الصور في الأولى لابد من معرفة تركيب العمل الذي يتألف من خمس فقرات أو وحدات تقدم كلٌّ منها حالة معينة أو معطى خاصاً: الوحدة الأولى هي التمهيد وفيه يصور الشاعر مكان صخرة الملتقى بين الصحراء والبحر ولم سميت كذلك، وماذا توحي إليه من معان، ثم يعطف إلى الوحدة الثانية التي تختص بالصحراء، وبعدها الوحدة الثالثة صحراء الحياة، ثم يأتي البحر – الوحدة الرابعة – الامتداد الآخر، وتنتهي القصيدة إلى الوحدة الخامسة، فقرة التنوير، صخرة الملتقى نفسها، محور العمل ومركزه الذي يجمع إليه الشاعر خيوط وحداته والمقابل الشعوري لإحساساته... والسؤال الآن ما الطرق لاكتشاف طبيعة الصور المستخدمة في هذه الوحدات وكيف ندرك ماهية علاقاتها بعضها ببعضها الآخر؟ توجد طرق عدة لذلك إحداها أن نفحص مضمون الصور في كل وحدة ثم في الوحدات جميعها ونتساءل عن مدى علاقته بالفكرة أو العنوان أو الموضوع وهل استطاع أن يرتبط بها ويعبر عنها...؟ وطريقة أخرى أن نحلل شكل الصور فنتساءل عن طبيعة الأبنية البلاغية ومدى قدرتها على حمل ((الثيمة)) ثم كيف استخدمت الصلات بينها...؟! وطريقة ثالثة هي فحص الصور تبعاً للمناسبة في كل وحدة بخاصة وتبعاً للموقف كله بعامة فنتساءل هل جرت الصور في خطٍّ مستقيمٍ واحد طوال العمل وفي جميع الوحدات، أو أنها كانت تغير من طبيعتها في كل مناسبة...؟! وهناك طرق أخرى لاكتشاف تيار الصور في ضوء علاقاته بالجو العام والشخصية أو الشخصيات والحركة الشعورية المتطورة أو الثابتة... وغير ذلك من الطرق التي يمكن أن تستخدم في فحص النص وفي تبين خاصتي التكامل والترابط في نسقه، وسنحاول من جانبنا أن نسلك أكثر من طريق حتى ندرك طبيعة العلاقات الصورية إدراكاً أعمق.

في التمهيد تلفتنا صور الليل (5 – 8) التي نظن للوهلة الأولى أنها لا ترتبط بما قبلها أو بما بعدها بأي رباط إلا أنها عند التدقيق وفحص الصور ((الثيمية)) في نتاج الشاعر وتحديد زمن الرؤية نعلم أن لها العلاقة كلها، فصورة البحر والصحراء ترتبطان في ذهنه وربما في ذهن العديد من شعراء الفترة بالليل، وهذه كلها تقترن لديهم بالامتداد والمطلق والمجهول والظلام حيث تجد النفس الرومانسية حالاتها الشعورية المحببة، أما زمن الرؤية فيبدو أنه كان ليلاً، وقد ترددت صور الليل ثانية وللسببين ذاتيهما في الوحدة الثانية (17 – 20)، وما عدا ذلك يعطينا الشاعر في التمهيد بعض الصور لارتباطات الصحراء والبحر في روعه والتي تعد إرهاصات منبئة.

بعد التمهيد ندخل الوحدة الأولى الامتداد الأيمن الشاسع لصخرة الملتقى، ونلتقي فيها بثلاث مجموعات من الصور تحمل ثلاثة مضامين تتصالح كلها في قدرتها على الإيحاء الذي يهدف إليه الشاعر . المجموعة الأولى تختص بالصحراء، والثانية بالليل، والثالثة بموقف الشخصية وحالتها النفسية، والعلاقات بين الصور في نطاق كل مجموعة ثم في نطاق المجموعات الثلاث علاقات واضحة مستمرة غير مبتسرة، وكلها تحمل معاني الشقاء والعذاب والغربة والحرمان، ويخلص منها الشاعر إلى إسقاط نفسه على الصحراء ورؤيتها فيها، ويجعل من ذلك مدخلاً إلى الوحدة الثالثة التي يمكن أن نعنونها بصحراء الحياة والتي تعد امتداداً للفقرة الماضية بعامة ولنهايتها بخاصة، وفيها يطور الفنان حالته الموازية لطبيعة الصحراء فيلح على معاني التيه والتشرد والهجير واللفحات والظل والمقيل واللظى والرياح... وجميعها مأخوذة من طبيعة الحالة التي يعانيها ويجدها في الصحراء، وعندما يقترب من نهايتها يجد نفسه على الصخرة متلفتاً نحو الامتداد الثاني لها: البحر، فيولي وجهه شطره، ولعل أول ما نتنبه إليه هو ضآلة الحيز الذي خصصه له إذا قارناه بالحيز الذي خصصه للصحراء (5 أبيات مقابل 20 بيتاً) ثم مروره السريع والضحل عليه، وسبب ذلك بَيِّنٌ فالصحراء وهي الطبيعة التي يعانيها هنا والآن تقترن لديه بالوراء أو الماضي، أما البحر فيقترن بالأمام أو بالمستقبل (5)، وبالاستشراف أيضاً (2، 50)، ولذلك سرعان ما يتعجل ويخف كالطائر التائه، ويعود إلى حيث يقف فوق صخرة الملتقى المعادل الشعوري لنفسه ولحبه، ويقر عندها يشكو إليها تيهه في الامتدادين السابقين الماضي والمستقبل، وينثر عند أقدامها ما حمله من شقاء وعذاب، ويبثها ضعفه وتشرده وغربته في محاولة للتمسك بالحب، والاحتماء بصخرة الملتقى، صخرة المأساة حيث ثوت غر أيامه، وحال الوضيء من ليلاته.

وتنتهي حركة القصيدة عند هذه النقطة ويتكامل تيار الصور في الوحدات الخمس ليحمل رؤية الشاعر ويقدم إلينا في تطوره النامي تجربته المتناسقة في كلٍّ عضويٍّ تلتحم أجزاؤه، وتنتظم عناصره، وتتعاون لخلق الصور النهائية التي تبعث فينا الإحساس الفني الموحد والمنشود.

وقد يكون المركز في صخرة الملتقى له أبلغ الأثر في إحكام هندسة البنيان، وشد تركيبه ونثر الصور ثم جمعها في وحدة متكاملة كلية ساعدت عليها أشياء عدة من بينها صغر حجم القصيدة ورنة القافية والوزن الواحد، ولكن يجب ألا نذهب بعيداً وراء قدرة هذه الأشياء على خلق الترابط العضوي في الأعمال الفنية، وسنبين ذلك في النموذج الثاني الذي اخترناه لفحص خاصة التكامل وهو قصيدة ناجي ((الأطلال))، القصيدة الطويلة والمختلفة القافية والوزن ومطلعها / 341 (134 بيتاً):

يا فؤادي رحم الله الهوى   كان صرحا من خيال فهوى

يتحقق التكامل في نسق صور هذه القصيدة في شكلين أولهما التقابل وثانيهما الانسجام، وفي التحامهما معاً تتجلى الوحدة الشعورية للعمل على أحسن ما يكون، ونريد بالتقابل أن الشاعر يقدم نمطين من الصور العلاقة بينهما كعلاقة الضوء بالظلام، فإذا اتخذنا صور اللحظات السعيدة والأيام المشرقة مثل صور الفقرات 4 و 9 و 10 لتعني الضوء واتخذنا الصور المقابلة الكثيرة التي يرددها الشاعر للتعبير عن واقعه النفسي لتعني الظلام، فإن العلاقة بين النمطين من الصور علاقة متكاملة لأنهما توحيان بشعور كليٍّ موحد، وقد تكون الأرضية مظلمة والصور المرددة مضيئة، وقد تكون الخلفية منيرة والصور المرددة مظلمة وليس هذا بالمهم فالمهم هو النتيجة: الشعور العام . أما الشكل الآخر لتحقيق التكامل فهو الانسجام أو التناغم، ويتخذ في قصيدة ناجي المكان البارز لأن الشاعر يلح في النهاية التي آل إليها الحب على واقعه البائس أكثر مما يلح على البداية أو ماضي حبه البعيد، وهذا ما جعل أكثر من 90 ٪ من الصور تتناغم فيما بينها وتعزف لحن العذاب.

وقد قلنا إن ثمة طرائق متعددة لفحص نسق الصور وطبيعة العلاقات التكاملية بينها، وربما كان أفضل الطرق هنا هي:

1- الصلة بين مضمون الصور و ((الثيمة)) العامة للعمل.

2- طبيعة الأبنية البلاغية وعلاقاتها بالتجربة.

3- العلاقة بين الصور والشخصية: في موقفها ورؤيتها وحالتها الآنية التي تبني في ضوئها فنها.

4- ثم نتساءل وهل ثمة طرق أخرى؟!

1- تحمل الصور ((الثيمة)) العامة للعمل وتعبر عنها، و ((الثيمة)) هنا هي الشقاء أو العذاب أو اختر أي لفظ فرد يوحي بها، وقد تمكنت الصور بلا استثناء سواء أكان ذلك عن طريق الاقتران بالتناغم أم عن طريق التقابل والتضاد أن تشير إليها وتدل عليها، خذ مثلاً على ذلك الصور التي وردت في الأبيات 6، 7، 9، 10، 16، 23، 24... ثم حاور نفسك، أليست هذه كلها صوراً تحمل معاني الشقاء والعذاب وتوحي بها؟

2- عنوان القصيدة ((الأطلال))، والتجربة الشعورية تجربة محطمة لم تخلف إلا الآثار البالية، وقد أخذت معظم الأبنية البلاغية من مجال الأطلال ومن فعل البلى والتلاشي وما يتعلق بها من معطيات مثل القفر والسراب والغرق والجفاف ...التي عرضنا لها من قبل وتوحي بها هنا صور كالصرح الهاوي وانطواء البساط، ونضوب الزيت، وانطفاء المصباح، وبقايا الظل، وأفول النجم...

3- الموقف العام للشخصية هو موقف الصراع والمواقف الآنية الخاصة في ضوئه ترتبط بمناسباتها، فهناك موقف الصراع بين الروح والجسد (فقرة 11) وموقف الصراع بين القلب والرغبة (13) وموقف الصراع بين اليأس والقدر (14) وقد ارتبطت هذه المواقف جميعاً بصورها لتؤدي إلى اليأس، ولكنه يأس متفائل، أو تفاؤل يائس، والأمر سيان؟ انظر الفقرتين الأخيرتين.

4- هنالك بعض المظاهر الأخرى كالتشكيل الموسيقي للصور الذي يقوم على الثنائيات والوزن المختلف والقافية المنوعة، والإيقاع المتغير أو المتذبذب... وكلها في زعمنا عوامل ساعدت على تحقيق الطبيعة التكاملية للنسق حين تطورت مع التجربة ونمت بنموها، واتسقت مع الخيط الشعوري للعمل، وبذلك وفرت لها عضويتها وترابطها.

5- إذا تتبعنا تطور تيار الصور في القصيدة فإنا نستطيع أن نقول إن الشاعر عندما كتب أطلاله كان يستخدم صوره الكثيرة للتعبير عن إحساسات الشخصية ومشاعرها ولم يكن يستخدمها في البرهان أو الشرح أو التزيين، وبكلمة أخرى كان يدرك أنه يكتبها لموقف معين ولظرفٍ خاصٍّ، ولذلك كان يحاول أن يجعلها جديدة باستمرار، وهذا معناه أن النسق الذي أقام تيار الصور يشكل كلاً متكاملاً يتمتع بالعضوية والنماء بقدر ما يتمتع بالترابط والالتحام، فالجذر يثبته موقف واحد هو موقف الشاعر الخاص كفنان والعام كإنسان، والساق ترويها مياه واحدة هي التجربة، والأغصان يسري فيها نسغ واحد هو الانفعال، أما الأوراق فتلونها الرؤية الخلاقة، ويضم الجميع: الجذر والساق والأغصان والأوراق وتحتويها حياة متكاملة واحدة يشد بعضها بعضاً، ويأخذ بعضها برقاب بعض.

الفصل الثاني

اتجاهات الصورة الفنية في الشعر الرومانسي

الاتجاه البلاغي – الاتجاه النفسي

سندرس تحت هذا العنوان الاتجاه البلاغي والاتجاه النفسي

الاتجاه البلاغي

كان التشبيه أفضل شكل بلاغيٍّ تقليديٍّ لأنه حقق أركان نظرية المحاكاة أبلغ تحقيق ومثل الذهن الاثنيني المتعارض الذي يفصل الذات عن الموضوع أحسن تمثيل، ومع التطور الذي طرأ على الموقف العام وخلوصه من مرحلة الانفصال إلى مرحلة الوحدة الاندماجية الصاهرة التي تتعانق فيها الذات مع الموضوع تطور وضع التشبيه على مستوى أدنى حين انتقل من الارتكاز على العقل إلى الارتكاز على النفس، وبرز شكل الاستعارة وسيلة للتعبير عن الموقف الجديد على مستوى أعلى[1]، وأظن أن هذا يبيح لنا أن نزعم أن الاتجاه الرومانسي كان ثورة بالاستعارة، أحلها في منزلتها اللائقة وخلصها مما لحقها خلال العصور من ظواهر لا تمت إلى طبيعتها الخلاقة بصلة.

ولقد حل الدارسون العرب أو قسم كبير منهم على الأقل هذا الضرب الإدماجي على أساسٍ اثنينيٍّ متقابلٍ، وأرجعوه إلى التشبيه، ولكن قسماً آخر (منهم عبد القاهر) فرق بين نمطين من الاستعارة أحدهما يرجع إلى التشابه وثانيهما لا يرجع إليه، وفي رأينا أن هذا التفريق لا يكفي لأنه تحكم في العلاقة بين المركبين، وبحسب الرؤية الكلية للشكل البلاغي التي اعتمدناها أساساً للدراسة سنحاول أن نضع درجات للصور الاستعارية تختلف فيما بينها تبعاً لعلاقة الذات بالموضوع، وارتباط الذهن بالمادة، وتقوم أساساً في مجموعها على المغالطة الوجدانية Pathetic Fallacy هذه الدرجات هي: العاطفية Pathetic التعاطفية Sympathetic التجسيدية Concrete التشخيصية Personification

---

1- يمكن أن يلاحظ ذلك في استعمال شكري لشكل التشبيه رغم اتكائه عليه اتكاءً مملاً، وقد لاحظ كرم . انطون غطاس في كتابه ((الرمزية...)) على شعر علي محمود طه ((أنه يمتلئ بالتشابيه التي سقطت أدواتها)) وهي خطوة هامة نحو الاستعارة.

التقمصية Emphatic، والدرجتان الأولى والثانية نوع من المشاركة الوجدانية بين الأنا والأنت (برؤية أنت لا هي الطبيعة أو الخارج)، والدرجتان الثانية والثالثة نوع من الاتحاد، أما الخامسة فهي حلول، ولعلنا نحتاج إلى وقفة نشرح فيها هذه الدرجات:

عندما تسعى النفس المدركة لتتعرف الشيء المدرك متوسلة بحالتها الانفعالية تكون في واحدٍ من الأوضاع الثلاثة الآتية:

فهي إما تدور بمشاعرها حول الموضوع ومعه، أو تمزج إحساساتها به، أو تنصهر فيه، وعن الحالة الأولى نقول إنها متعاطفة معه، وعن الثانية متحدة به، وعن الثالثة منعدمة فيه، صحيح أن الحالات الثلاث لون واحد من الترابط بيد أن الترابط في كلٍّ منها ليس واحداً، والفرق بين أنماطه أو درجاته الثلاث كالفرق تماماً بين المشاركة والاتحاد والحلول، فالمشاركة تحس لذات أنها (مع) الشيء أو (حوله)، وفي الاتحاد (به) وفي الحلول (فيه)، والمشاركة درجتان: عطف وتعاطف، في العطف يكون بين الذات والشيء إحساس طفيف وأساس غائم من الشعور، وفي التعاطف يكون بينهما فورة انفعالية تكسب فيها الذات الشيء مشاعرها الجياشة: والاتحاد كذلك نوعان: تجسيد وتشخيص، في التجسيد تمنح الذات موضوعها جسمها وأعضاءها شيئيتها، ويتجلى أوضح ما يكون في تجسيم المجردات، أما في التشخيص فإنها تمنحه إلى جانب ذلك حياتها ونماءها وخصائصها الجوهرية . هذا الفارق ضروريٌّ وهامٌّ لأنه الفيصل ليس بين ما هو تشخيصيٌّ وتجسيديٌّ فحسب، بل بين ما هو تشخيصي وغير تشخيصيٌّ على العموم، وقد بين جون بول J. Paul في كتاب له بعنوان ((صور جمالية)) (Varschule) der aeshtilke أن الجسد الإنساني بخصائصه وأعضائه الشكلية الثابتة ليس هو الشخص الإنساني، لأن الشخص حياة وتطور ونماء، وهذا يعني شيئاً واحداً هو أننا في حالة التشخيص نسقط على الموضوع أهم صفات الإنسان الجوهرية فنجعله يتشكل ويتحرك ويحس وينمو، أما تلك العمليات الأخرى كتجسيد المجردات أو وصف الأشياء والمقارنات والمقابلات كلها (مما اعتدنا أن نزعم أنها ظواهر تشخيصية) فإنها لا تملك أن تهب الصورة الفنية وضعها التشخيصي أو تشكيلها الحيوي لسبب بسيط هو أنها عمليات تجري في نطاق الشيئية، ولا تبلغ في حال من الأحوال نطاق الحياة الحية النامية.

وتبقى الحالة التقمصية وهي درجة واحدة وفيها لا تنظر الذات إلى الشيء ولكن فيه، إنها تراه في الداخل، بل نقول إنها لا تراه لأنه ليس شيئاً خارجاً عنها وإنما هي، وما من ريبٍ في أن هذه الدرجة أعقد الدرجات، وقد درست في أكثر من ميدان من ميادين المعرفة الإنسانية فتناولتها الفلسفة وعلم

الجمال وعلم النفس والفن بأنواعه، وتعرض لها منذ القديم أرسطو في كتابه ((الريتوريكا)) (IJJ . 141B2)، وعندما جاء القرن الثامن عشر تحدث عنها كثير من الدارسين أمثال ((أديسون)) و((هيوم)) و ((جيراد)) و (هيردر)) و ((كانط)) وسواهم إلا أنها لم تبلغ رتبة الدراسة الجادة كظاهرة هامة في نظرية المعرفة إلا على يد ((لوتز)) H. Lotze عام (1858) حيث فسرها تبعاً لعلاقة الذات بالموضوع، وأرجعها إلى امتزاج المدرك بالمدرك في عملية إسقاط نفسية تنتفي فيها الأنا وتتلاشى، ويقول إن التقمص على هذا الأساس هو الحالة التي نتعرف بها العالم الخارجي بل إنه أداة المعرفة الحقة الوحيدة، فعن طريقه يصبح الخارج حياً ونشطاً، وبوساطته نخترق الحجب، حجب الأرض والسماء وما بينهما، فليس ثمة أي حائل بمقدوره أن يقف أمام تقمصنا.

وككل ظاهرة لا تخلو الريادة في دراستها من نقص وخلل أو جنوح نحو هذا الجانب أو ذاك، كانت دراسة لوتز ينقصها الكثير من العمق والكمال والسعة، وهذا ما أثبتته السنوات التي تلت، فلم يمض وقت طويل حتى وجدنا نظرية التقمص تتطور وتغنى على يد عالمين[1] هما كارل غروس Karl Gross في أعوام 1899 – 1902 وفيرنون لي Vernon Lee في عامي 12- 1913، ولعل أهم ما قدمه الأول هو إلحاحه على الجانب المادي للحالة بعد أن طال تأكيد لوتز على الجانب النفسي، صحيح أن غروس لم يجعله الجانب الأوحد ولكن جعل أهميته لا تقل عن العنصر النفسي في إدراك المدرك، أما لي فإنها أوضحت أكثر من أي دارس آخر تضمن التقمص عنصراً جمالياً بينت ملامحه المادية، ثم أضافت إليه عاملاً نفسياً هاماً هو الذاكرة، فالذات في رأيها لا تضفي أثناء عملية التقمص إحساساتها ومشاعرها على الموضوع نتيجة لآلية التجربة الحاضرة وإنما تستخدم مخزوناتها السابقة التي تتفق والمناسبة، فلو افترضنا أن الذات تنظر إلى جبل ما فإنها سرعان ما تحول إليه من نفسها فكرة الارتفاع، وهذا الذي حولته لم يتشكل في لحظة الرؤية فجاءةً وإنما ترسب في الذاكرة بعد تجارب سابقة عديدة، ومع ذلك فإن العنصر المادي (علو الجبل) موجود حقاً في الموضوع، أي أن الذي تحوله الذات نتيجة للخبرات الماضية ليس شيئاً مجتلباً من الخارج (خارج الموضوع) وإنما هو شيء موجود فيه، والذي يحدث أن العنصرين المادي (الموجود في الموضوع) والنفسي (المنبثق عن الذات) يلتقيان في لحظة، وفي هذا الالتقاء يتم التوافق، وبكلمة أخرى يتم التقمص.

1- ثمة عالمان آخران سبقا هذين هما روبرت فيشر R. Vischer عام 1873 و ليبس Lipps أعوام 93- 1897 ولكن محاولتهما لا تخرج على تأكيد العنصرين النفسي والمادي للتقمص.

ثم جاء ((لنغفيلـد)) H. Longfield وشرح في كتابـه الحالـة الجمالية The Aesthetic Attitude دور العنصر النفسي في عملية التقمص وأعلاه عـلى غـيره، وفـرق – ربـما لأول مـرة، بـين التعـاطف والتقمص تفريقاً حاسماً فقال إن التعاطف هو إحساس بالمعية With، أما الـتقمص فهـو إحـساس في In، والفرق بين الإحساسين أن النمط الأول يجري حول الشيء بشكل يساويه ويوازيه دون أن يندمج به، ولذلك فهو حالة أقرب إلى الاثنينية، أو نقول إنه حالة ذهنية أو انفعالية لا علاقة لها بالتشكيل، أما النمط الآخر من الإحساس فإنه ينصب داخل الشيء، ينعدم فيه وينصهر، وحالة كهذه ليـست مجـرد مشاركة وجدانية هائمة وإنما هي تشكيل في الزمنكان تلعب فيه الأحجام والخطوط دوراً هاماً.

وبعـد لنغفيلـد جـاء ثـوروب برؤيـة جديـدة للحالـة لا يـشرح فيهـا الـتقمص تبعـاً لمقولـة الذات – الموضوع، وفناء الحد الأول في الثاني وإنما يشرحه على أساس فهمٍ خاصٍّ لطبيعـة الإسـقاط، وعنده أن التفسير القديم لا يقدم تحليلاً دقيقاً وافياً ومقنعاً للحالة، فالزعم مثلاً بـأن الـذات تنعـدم في الموضوع حين تتقمصه معناه على أبسط المستويات أنها فقدت هويتها أو كينونتها داخله ولم تعد قادرة على رؤيته أو معرفته، ومن أجل ذلك يذهب إلى أن الإسقاط (إسقاط الأنا أو الـذات عـلى الموضـوع دون فقدان هويتها) هو التفسير الوحيد للموقف، ويقول إن اتصال الذات بالشيء اتصالاً أقـرب مـا تكون إليه هو التقمص بعينه، ومن ثم يدرسه في ضوء التأمل .

والذي نريد أن ننتهي إليه من وراء عرض هذه الآراء، هو تأكيد سبق أن ذكرناه للفوارق بـين الدرجات الخمس الممتدة من الصورة العاطفية حتى الصورة التقمصية، فإذا كانت الأولى مجرد انبثاق أو صدور نفسيٍّ خالص، أو حالة سيكولوجية بحتة تضفيها النفس على الخـارج، فـإن الـتقمص هـو إسقاط لمكونات الشخصية وصهرها في الموضوع، إنه عملية تخيلية تبدأ من نقطة مادية وتبلـغ ذروتهـا في أخرى نفسية، وفي أفضل ضروبه يمتزج الوجدان بالدوافع الحركية والمتحركة والعـضوية ليتـألف من المجموع كلٌّ واحد لا تتلاشى فيه الذات تماماً وإنما يكتـسب الـشيء جـسماً إنـسانياً عـضوياً حيـاً يدرك ليس بالعين وحدها بل بجفرٍ كليٍّ هو من نوع النفس.

1) في الدرجتين الأولى والثانية تنشأ علاقتان إحداهما عاطفية وأخراهما تعاطفيـة بـين الـذات والموضوع، وتظـلان رغـم المـشاعر والأحاسـيس في وضـعها المتقابـل الاثنينـي هـذا: ذات مدركـة وموضوع مدرك، وتتفق الدرجتان في أنهما مجرد إسقاطٍ انفعاليٍّ أو نفسيٍّ من الأنا على الـشيء وحولـه،

وتفترقان في درجة هذا الإسقاط وفي قدره، ونمثل للعلاقة الأولى أو الصورة العاطفية بقول العقاد يناجي كتبه[1]

شكوتها والعمر في فجره   فكيف بي لما دنا المغرب

لما دنا المغرب صالحتها   تلك التي تشكي ولا تغضب

تلك التي قلت لها مرة   والقلب دام والحشا ملهب

يا كتبي أورثتني حسرة   هيهات لا تنسى ولا تذهب

يا كتبي ألبست جلدي الضنى   لم يغن عني جلدك المذهب

فالآن يا كتبي تعالي لمن   أخبث شيء عنده طيب[2]

ونمثل للعلاقة الثانية أو الصورة التعاطفية بقول علي محمود طه يناجي زهراته[3]

طال انتظاري ومضى موعدي   وأنت مثلي ترقبين الماء

كم لك عندي في الهوى من يد   يا زهراتي أنت رمز الوفاء

يا زهراتي ويك لا تسأمي   ولا يرعك الزمن الدائر

لا تحزني وابتهجي وابسمي   عما قليل يقبل الزائر

إن الفرق بين الصورتين هو أن المناجاة الأولى توجه من طرف واحد نحو الآخر دون أن يضفي عليه أية قيمة داخلية بخلاف المناجاة الثانية حيث تمنح الذات الموضوع من خلالها أو تسقط عليه أفراحها وأحزانها وحالاتها الشعورية.

2) في الدرجتين الثالثة والرابعة ينتقل الأمر من مجرد الإسقاط الانفعالي إلى السير في طريق التشكيل العضوي، فتمنح الذات موضوعها شيئيتها أو بعضاً منها على المستوى الأول، وتكسبه خصائصها الحياتية النامية أو نقول خصائصها الجوهرية على المستوى الثاني، ويمثل قول مطران

---

1 - لدراسة التقمص قارن بالمراجع الآتية:

1- Gilbert & Kuhn, << the His of acsthetic>> P. 537
2- Fagie. R. H << the imagery of keats & shelley>> chap IV P 139
3- Thorupe, C.D << Some notiees of impathy before Lipps>> papers of the Michigan Academy of Science, arts & letters XXIII.

2- العقاد من قصيدته يا كتبي الجزء الأول / 131 وانظر أيضاً كتابه أعاصير مغرب / 148

3- طه . علي محمود من قصيدته زهراتي ديوان زهر وخمر / 38

النمط الأول الصورة التجسيدية 1 / 107:

وتشهد هذي الشمس عند غروبها وما حولنا من نورها المتفرع

. وهذي الظلال الباسطات أكفها وهذي الشعاع المومئات بأذرع

وهذي المياه الناظرات بأعين وهذي الغصون المصغيات بمسمع

وقول المازني / 158:

الوحي قد كان مولود الصباح لينسخ الليل بآيات فصاح

فاحملوا النعش وشقوا بالرياح كبد الليل إلى قبر الأبد

وقوله أيضاً / 235:

وقفت على الجسر الذي يعبر الورى إلى الموت والأشباح حولي تخطر

تحدثني نفسي بأني هالك وتوهمني الآمال أني خالد

ويهمس في أذني العزاء أن اتئد فإن بعيد الموت حظك أوفر

فأقدمت هيابا وأصبحت حائراً يدافعني عن نفسه ما يراود

وقول أبي شادي 5 / 238:

وإذا المروج عساكر أعلامها خضر تهز أسنة المران

وإذا العروس الشمس بين زوارق هنّ السحاب لبسن ثوب حسان

وإذا المساء بحيرة ترنو لها عين الطبيعة، والجمال الهاني

أما النمط الثاني الصورة التشخيصية فيمثله قول ناجي / 322:

ويح الحنين وما يجرعني من مرة ويبيت يسقيني

ربيته طفلاً بذلت له ما شاء من خفض ومن لين

فاليوم لما اشتد ساعده وربا كنوّار البساتين

لم يرض غير شبيبتي ودمي زاداً يعيش به ويفنيني

كم ليلة ليلاء لازمني لا يرتضي خلاً له دوني

ألفي له همساً يخاطبني وأرى له ظلاً يماشيني

في أمثلة النمط الأول تجسد الذات المجردات، أو تمنح المحسوسات تشكيلات عضوية، بيد أن عملها يقف عند هذا الحد الشيئي ولا تتعداه إلى نطاق الحياة النامية، ومن أمثلة النمط الثاني تشخص الذات المجردات أو تجعل من المحسوسات كائنات حية تعج بالحركة والنشاط، إن تصور الأبد وهو قبر، أو الآمال وهي توهم، أو العزاء وهو يهمس، أو حتى تصور الشمس عروساً والسحائب زوارق غير تصور الحنين وكأنه طفل ينشأ ويشب ويترعرع، وهذا الفارق بين التجسيد والتشخيص هو فرق بين السكون والحركة، بين التآني والتعاقب، بين التزامن والامتداد، ويظهر ذلك بوضوح إذا قابلنا أبيات مطران بأبيات ناجي، ففي الأولى يقترب التجسيد من الصناعة اللفظية، وفي الثانية يرتقي التشخيص إلى أن يصير ملكة مقصودة يرويها الإحساس، ويغذيها الشعور، يلقي عليها الأول من ظله ما شاء، ويثبت لها الآخر من حياته ما يريد.

3) في الدرجة الخامسة ((التقمص)) تتحول الذات إلى موضوع ولكن لا تتلاشى فيه، أو نقول تسقط خصائصها الجوهرية والعضوية فيه[1]، ومنذ البداية يجب أن نعترف بأن هذه الدرجة شاحبة في شعرنا الرومانسي إذا قيست بالدرجتين الثالثة والرابعة على وجه الخصوص، ويعود هذا إلى أسباب جنسية وأخرى ذاتية وثالثة اجتماعية لا مجال لمناقشتها (5)، ومع ذلك فإنا لا نعدم أن نعثر على نماذج تصلح أن تكون أمثلة في هذا الصدد، من ذلك قول علي محمود طه في قصيدته النشيد 1 / 26:

عندما ظللني الوادي مساء — كان طيف في الدجى يجلس قربي
في يديه زهرة تقطر ماء — عرفت عيني بها أدمع قلبي
قلت من أنت؟ فلباني مجيبا — نحن يا صاح غريبان هنا
قد نزلنا السهل والليل الرهيبا — حيث ترعاني وأرعاك أنا
قلت يا طيف أثرت النفس شكا — كيف أقبلت وقل لي من دعاكا

1- نميل في هذا الرأي مع ما ذهب إليه ثوروب في حديثه عن التقمص حين اشترط بقاء فاصل ولو ضئيل بين الذات والموضوع حتى تتمكن النفس من إدراك الشيء ومعرفته، وهو أمر ينتهي إليه برغسون عندما يتعرض لنظرية المعرفة في النفس انظر:

Hulme, T.e. << bergson theory of Art., in Speculations, P. 143.

ونحن نرى من هذه الجهة أن تلاشي الذات في الموضوع يجعل من الرؤية رمزاً وليس تقمصاً فيصير الشكل معادلاً أو بديلاً موضوعياً للإحساس.

قال أشفقت من الليل عليكا فتتبعت إلى الوادي خطاكا
ودنا مني وغناني النشيدا فعرفت اللحن والصوت الوديعا
هو حبي هام في الليل شريدا مثلما همت لنلقاك جميعا
وتعانقنا وأجهشنا بكاء وانطلقنا في حديث وشجون
ودنا الموعد فاهتجنا عناء وتنظرناك والليل عيون

ها هنا نلتقي بالجسم الإنساني والصوت الإنساني مندمجين معاً في وحدة متداخلة، وإذا كان يمكن للتعاطف أن يوجد بعيداً عن التشكيل، وللتشخيص أن يقوم مع الأنا جنباً إلى جنب، فإن التقمص لا يعمل إلا في حالة التحويل أولاً ومن خلال الانفعال والخطوط والهياكل والأشكال ثانياً، وكلتا الظاهرتين المادية والروحية لا تعرض عرضاً مباشراً لأننا لسنا في مجال المباشرة، إنها تشكل من خلال التلميح والإشارة، أو نقول تشكل بعملية خلق كلية جديدة كتلك العملية التي خلق فيها التقمص ! في ولادة التقمص ولدى النفس الشاعرة تتوازن قوى النفس العاملة الصادرة والواردة كلها، وفي تلقي التقمص ولدى النفس المتأثرة تتشكل الأشياء في كلية متعاضدة وليس في أجزاء متفرقة أو مبعثرة، وهذا يعني أن الخيال الخالق هو السبيل الوحيد لدى الفنان والمتلقي على السواء لإيجاد التقمص والتأثر به، ففيه وعن طريقه تتوحد العناصر العضلية والعصبية والعضوية، وبصورة مختصرة الملامح المادية والنفسية للإنسان في عمليتي الانبثاق والتشكيل.

وليس من ريب في أن إلحاحنا على ملامح التقمص هذه بشقيه يدفعنا إلى أن نجعل من قصيدة العقاد ((سلع الدكاكين في يوم البطالة)) والتي يقول فيها:

((البدار))
((ماله اليوم قرار)) !
أي صوت ذاك يدعو الناس
من خلف الجدار
أدركوها
أطلقوها

ذاك صوت السلع المحبوس

في الظلمة ثار

❖❖❖

في الرفوف

تحت أطباق السقوف

المدى طال بنا

بين قعود ووقوف

أطلقونا

أرسلونا

بين أشتات من الشارين

نسعى ونطوف

.. وأمثالها من القصائد التي حواها ديوانه ((عابر سبيل))[1] وتصور فيها البيوت وغير البيوت وقد لبست حياة الإنسان من فرط ما لابستها فهي التي تتحرك وترحل وتتم بها رحلة الخيال – أقول إن فهمنا لطبيعة التقمص يدفعنا إلى أن نجعل من هذه النماذج صوراً غير تقمصية لأن الحلول فيها معدوم، ولأن الصوت الإنساني، صوت الذات كان يعلو كل صوت.

هذه الدرجات الخمس للشكل البلاغي في رحاب علاقة الذهن بالأشياء كانت تسندها وتدعمها نظرية المعرفة والموقف العام للإنسان الرومانسي من جانب، ونظرية التعبير وما تفرع عنها من جانب آخر، وقد ألحت النظرية الأولى على التقارب بين الذات والموضوع، وعلى رؤية الأشياء في وحدة واحدة لا تعزلها عن بعضها بعضاً وإنما تشدها شداً محكماً بصلات وعلاقات أقوى ما تكون عليه، ويعين درجة هذا الشد أو الجذب بين الأشياء من جهة وبينها وبين الذات من جهة أخرى خيالان: خيالٌ انفعاليٌّ وخيالٌ تشكيليٌّ، والأول يعمل في مستوى الصور العاطفية والتعاطفية، والآخر في مستوى الصور التجسيدية والتشخيصية والتقمصية، ورغم ذلك فهما لا يتعارضان فثانيهما يضم أولهما إلا أن الميز بينهما ضروريٌّ لأنه ميز بين طبائع فنية مختلفة، وإذا كان بعض الفنانين يملك موهبة

---

1 – انظر ص / 151 من الديوان، و. ضيف . شوقي دراسات في الأدب العربي المعاصر فصل : الموضوعات اليومية في ديوان عابر سبيل.

تحويل الانفعالي أو الذهني إلى ماديٍّ فإن بعضهم الآخر يملك موهبة العكس، تحويل الرؤية ((الفيزيكة)) إلى صور ذهنية وتجريدية أحياناً، الأول يجعل من الإحساس حساً، ومن الماضي حاضراً، ومن الذكرى واقعاً مشاهداً ملموساً، والآخر يجعل من الحس إحساساً ومن الحاضر ماضياً ومن المنظور ذكرى غائبة، وهذا بالضبط هو ما نعنيه عندما نصف فلاناً بأنه قادر على خلق الأشكال أو قادر على خلق الانفعالات، وهو ما نجده عندما نقرأ شعر العقاد فنقابله بشعر علي محمود طه، وشعر ناجي، أو شعر شكري بشعر محمود حسن إسماعيل، دعك الآن من شعر مطران الذي يقترب من الصناعة ... في شعر العقاد نقترب من التجريد ومن الصور الذهنية، وفي شعر شكري نقترب من الحالات الانفعالية، أما في شعر ناجي فإننا نجد الذكريات تتحول إلى أشياء، وفي شعر علي محمود طه تنتشر الأجواء على أعمدة حية، وفي شعر محمود حسن إسماعيل تصدم حواجز الوسائط الصلبة كل من يقربها وهكذا... يختلف شعر كل شاعر عن غيره تبعاً لطبيعته وتبعاً لارتباطه بأحد الخيالين التشكيلي والانفعالي، وهو ارتباط يضع الصور في نطاقين إما أن يدفعها إلى الوراء حتى تبدو أقرب إلى التجريد أو يدفعها إلى الأمام حتى يصبح لها مظهر الشيء الملموس والمرئي، ومما لا جدال فيه أن بعض الشعراء حاول أن يوفق بين الطريقتين ويزاوج في استعماله لهما معاً، والصعوبة في هذه الحالة تحل نفسها فيما أن يستخدم الفنان الأشياء والتجريدات على هذا الشكل العاكس والمعكوس حتى يبدو واضحاً أنهما في حالة تداخل، وإن تزاوج الصور يتراوح ليس فقط بين شيئين غير متجانسين بل بين عالمين أيضاً العالم المرئي والعالم غير المرئي . وإذا كان بعض الرومانسيين قد أخفق في حيازة مثل هذا التزاوج بين هاتين الخاصتين حين تحول الخاص لديه إلى عامٍّ، والتجسيد إلى تجريد، والشخصي إلى مطلق فإن بعضهم الآخر على العكس من ذلك حول التعميمات إلى أشياء نكاد نلمسها كما نلمس الصور المرئية حتى ولو لم تكن مرئية، ومهما يكن من أمر هذه الظاهرة ومدى علاقتها بالخيالين الانفعالي والتشكيلي فعلينا أن نعترف بأنهما قد استطاعا أن يحملا الحالة النفسية الرومانسية و ((ثيمتها)) بأكثر مما كان يستطيع الخيال الوصفي القديم أن يفعل ذلك.

أما النظرية الثانية نظرية التعبير وما تفرع عنها من قيم فقد أكدت الحاجة الماسة إلى أشكال لا تقف عند طبيعة الألوان التقليدية ولا عند أنماطها فكانت الدرجات السابقة التي يسهل ردها إلى الاستعارة من حيث المبدأ وإن كنا نفضل أن نجعلها ضروباً ترابطية أخرى، ونظن أن هذه الضروب

بما تملكه من طبيعة إدماجية تمكنت من أن تحمل رؤى نظرية المحاكاة، وإذا كان التشبيه يحكي الأشياء ويرصدها في وصفها الانعزالي وعد لذلك أو لغيره أفضل لونٍ بلاغيٍّ قديمٍ، فإن الأشكال الجديدة أفضل الوسائط للتعبير كما استعمل من قبل للمحاكاة غير أنه تطور وانتقل من الأساس العقلي إلى الأساس النفسي، ومع ذلك فعلينا ألا نغالي في ظاهرة استعماله وفي مداها، فلئن غلب على استعمالات جماعة الديوان فإن جماعة أبوللو حاولوا أن يتخلصوا منه ويخلفوه إلى غيره... إلى الاستعارة أو إلى شتى الضروب البلاغية التي تقرب ذواتهم من الموضوعات وتقرب الموضوعات من ذواتهم، وتدمج الجميع في وحدة كلية هي الرؤية الجديدة للحساسيات الجديدة.

ولعل أهم فارقين اثنين صاحبا تطور الشكل البلاغي في انتقاله من التشبيه إلى الاستعارة، ومن المحاكاة إلى التعبير هما:

1) التحول من الصورة (الاسم) إلى الصورة (الفعل).

2) التحول من الصورة الصفة أو العارضة إلى الصورة الخاصة أو الجوهر، وفيما يتعلق بالتحول الأول فقد شاهدنا أن التشبيه كان يقوم في الاسم غالباً والاسم نعت، أما هنا فإن الاستعارة تقبع في الفعل والفعل حركة كقول العقاد 1 / 105:

تمهل يا نسيم ولا تكدر   نعاس النهر بالهمس الضعيف
وقري يا طيور على الحوافي   وكفي يا غصون عن الحفيف
لعل النهر ينطق وهو غاف   بسر فيه أو حلم لطيف
ويحكي طيف هاتيك الليالي   ليالي الوصل في عهد الخريف

وقول أبي شادي 11 / 5:

الشمس تضحك للأصيل وماؤه   في النيل مصطفق يحن إليها
والحور غازلها النسيم معانقاً   وكأنما ارتعش النسيم لديها

وقول علي محمود علي طه 3 / 59:

كل نجم مهجة تهفو   وعين لا تنام
وشعاع البدر معشـ   ـوق به جن الغمام

في هذه الأنماط البلاغية كلها تقوم الصور مركزياً في الفعل وحوله، إن الشعراء لا يضيفون الصور إلى رؤاهم وإنما يبدؤون فيرون الكون من خلال الصور، وهذا التطور أو التحول من الصورة الاسم إلى الصورة الفعل معناه أن الصورة أصبحت تعبيراً بعد أن كانت تزييناً.

والتحول الثاني من الصورة الصفة أو العارضة إلى الصورة الخاصة أو الجوهر مرتبط بالتحول الأول من الاسم إلى الفعل، فالاسم والصفة و النعت ظواهر عارضة يكتسي بها الشيء أفوافاً منمقة، أما الخاصة أو الجوهر فهي داخل الشيء، حقيقته الأصيلة التي يتألف منها، ولعل مما يفيدنا في هذا المقام التفريق الذي أقامه ((مكنينس))[1] بين الصفات Properties التي يعني بها المدركات الحسية، وبين الخصائص التي يعني بها الاستعارات، الأولى هي الأوصاف الحقيقية كقولنا ((الليل الهادئ)) والثانية هي الخصائص الجوهرية أو الصورية كقولنا ((الليل الحالم))، والأولى أقرب إلى التعبير الحرفي أو الإرشادي، أما الثانية فهي بلا أدنى شكٍّ تعبيرٌ صوريٌّ، ويغلب على اعتقادنا أن التعبير الأول كان منتشراً في الشعر التقليدي، أما التعبير الثاني فقد انتشر في الشعر الرومانسي.

الاتجاه النفسي

كانت الصور الحسية الغالبة في التيار التقليدي هي الصور البصرية التي تتشكل من معطيات الواقع المرئي الصلب ثم تتوجه إلى العين، وقد وجدنا أن القصيدة أو أجزاءً منها تستحيل بين يدي الشعراء إلى لوحات منظورة تعتمد على ظواهر الموضوع العارضة، ومن هنا تبادل الفنان الشعر والرسم التأثر والتأثير حين أكدا الجانب البصري المادي والخارجي للأشياء وارتبطا بالقيم الجمالية الشكلية، وإذا كان تأثير الشعر في الرسم غير واضح فإن تأثير الرسم في الشعر كان بيناً وسيئاً في الوقت نفسه لأنه أغرقه بمصطلحاته وجنح به أكثر نحو الصنعة والآلية و ((الأرابيسك)) عديم الحياة.

ومع التيار الرومانسي تخلفت هذه الصور، وتقدمت لتحل مكانها صور أخرى هي الصور السمعية والموسيقية التي تتوجه إلى الأذن وتقوم بالصوت أياً كان لونه ونوعه وطبقته، وربما يثير لدينا

1- يشير المؤلف إلى الصعوبة الكامنة التي تعترض مثل هذا التمييز بين الصفات وبين الصور، ويقول إن ((وردزورث)) لم يكن بحاجة إلى صور كثيرة لأن الخصائص تقوم عنده بمهمة التصوير، وفي أشعار الكثير من الفنانين مثل شللي وبوب تقوم الأوصاف مقام الاستعارات أو الرموز مثل ((الأحراج الموحشة))، ((البحر الهائج)) ((البحيرة المظلمة)) ... الخ انظر
Macneince , L., << Modern Poetry>> , P. 113 N.Y. 1938

هذا الرأي بعض التساؤلات إذ كيف نزعم أن الشعر العربي ألح على النغمة والإيقاع حين انتقل من التقليد إلى الوجدان وهو طول تاريخه شعرٌ غنائيٌّ صنع لينشد أو ليلقى ويخطب، وكلتا القيمتين الغنائية والخطابية تتكئ على الأذن وتتوجه نحوها ؟! ولكن لا تثريب فليس الأمر كذلك، وما كان التطور من موسيقا المحاكاة إلى موسيقا التعبير ليتم بهذه السهولة، أو بهذه المغالطة.

والواقع أنه يجب أن نفرق بين ضربين من الموسيقا أحدهما أعلته نظرية المحاكاة والآخر جاء مع نظرية التعبير، الأول هو الوزن العروضي و الآخر هو الإيقاع النغمي، والوزن العروضي قالب خارجيٌّ أو نسب هندسية محددة يفرغ فيها المعنى دون أن يكون لها أي أثر في تلوين الصورة وحمل قيمها الموقعة، ونحن نعد الوزن أو البحر في الوقت الحاضر هيكلاً مجرداً وتركيباً ذهنياً له هيئة ثابتة مكررة يخضع لها الشعراء ويلتزمون بها، ومع اعترافنا بأنه في حد ذاته موسيقا فإنه لا يعطي لوناً معيناً منها، ومن ثمَّ فليس هو الحد الفاصل في مشكلتها، أما الإيقاع فهو على العكس أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعورية الداخلية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى غيرها، وتنسيق هذه الأنغام لا يرجع فيه إلى صور ذهنية كالأوزان السابقة، وإنما هو متروك لعاطفة الشاعر تشكله تبعاً لطبيعتها، وتنميه بنمائها، وتطوره مع بقية العناصر الأخرى التي تتألف منها التجربة، إن النغم في الإيقاع تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر، وبما أن عالم هذه الانفعالات عالم واسع فإن المجال سيكون فسيحاً أمامه ليخرج تجاربه الشعورية، ينغمها وينوع في تنسيقها وتشكيلها حسبما تجيش به عاطفته الملحة التي كتب تحت تأثيرها، وفي صنيعه هذا لا يقسر الصوت حتى يحقق له ما يريد لأنه هو الآخر عالم يملك القدرة على التنوع اللامتناهي إلى أقصى غاية، ولو كانت لنا آذان رهيفة صاغية لأدركنا تمام الإدراك أنه يملك أيضاً القدرة على الامتداد اللامتناهي.

وبهذا التفريق بين الوزن والإيقاع يلغي الرومانسيون تلك الثنائية الشهيرة التي رافقت الموقف التقليدي حين جعل الشعر المقابل الحقيقي للنثر، وعندهم أن الذي يقابل النثر إنما هو النظم وليس الشعر، إن الشعر جوهر وليس صياغة، وهو يوجد في الاثنين معاً، والمميز الحق بينهما الإيقاع أو درجة النغم[1].

وإذن فالتطور الذي أصاب موسيقا الشعر حين نقلها من المحاكاة إلى التعبير، ومن الوزن إلى الإيقاع لم يكن تطوراً عارضاً وإنما كان تطوراً جوهرياً، فقد نقلها كما نقل كل شيءٍ من الخارج إلى

1- انظر أبو شادي : شعر الجبل كلمة ختامية في آخر ديوانه . الينبوع.

الداخل، ومن الجهورية والخطابية والرتوب إلى البوح والهمس والخفوت والتنوع والحركة وربما إلى صمت الأنغام وسكونها.

ويبدو أن الإلحاح على موسيقا الشعر وعلى نوعها وأهميتها لم يكن ذلك كله واحداً لدى الرومانسيين جميعهم وإن كان معظمهم يملك آذاناً داخلية يحس بها ويسمع مختلف الأصوات وأدقها، فالعقاد رغم أنه يفرق بين نمطين من نظم الشعر أحدهما يلزمه النغم أكثر من الآخر فإنه يقرن الموسيقا بالمعرفة التي شد إليها الشعر أيضاً ويقول[1]: ((.. تلتقي الفلسفة العالية والموسيقا في أن كلتيهما تترجم للإنسان عن وحي البداهة ولغة الحياة في ضمائرها العميقة فلا يعلم الإنسان للحقائق الفلسفية العالية برهاناً أوثق من اقتناع البديهة ولا يعرف للطرب الذي تنير به الموسيقا سرائر الحياة تعليلاً غير ذلك الإحساس البديهي)) . ويرفع علي محمود طه من قيمة الشعر الذي يعتمد على النغم حين يجعله موسيقا الحياة[2]:

الشعر موسيقا الحياة موقعاً   متدفقاً من كل عرق فائر

أما أبو شادي فإنه كشأنه في معظم مواقفه لا يتخذ رأياً واحداً تجاه القضية، ففي ديوانيه الينبوع والكائن الثاني يؤكد إيمانه بضرورة الموسيقا للشعر ضرورة نبضت بها – كما يزعم – قصائده، يقول في الينبوع: ((والحياة في ذاتها عالم إيقاعي فإذا أحس الإنسان بالحاجة إلى العزاء جنح إلى الاندماج في عالم الحياة اندماجاً أوفر كأنه يطلب حمايتها، والإيقاع هو الممر الذي يسلكه أو هو أدنى المسالك الميسورة، وهذا هو ما يفسر النزوع الفطري إلى الجمع بين الروح الشاعرة المتصوفة والإيقاع)) ويقول في الكائن الثاني: ((... يجب أن تكون الموسيقا الشعرية أصيلة مرادفة للمعاني متغلغلة في بيانها لا أن تكون صوراً من الترديد الإيقاعي الرنان ... إنها موسيقا المعاني التي تبتدع الألفاظ والنبرات الملائمة لها بعيداً عن الألحان الصناعية الجوفاء التي لا تظهر ولا تضمر شيئاً من الجمال الشعري الأصيل..)).

وفي ديوانه ((فوق العباب)) يتغير الموقف حين يذهب إلى أن الشعر الذي يؤثره هو الذي يكتفي بعناصر جماله الذاتية ولا يحفل كثيراً بالموسيقا، إن الموسيقا عنده غير الشعر، والشعر الذي يعتمد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتيين يقول: ((... ينادي المنادون من أصدقائنا المحافظين

1- انظر مقدمة قصيدة الموسيقا في ديوان أشباح الأصيل 201.

2- من قصيدته موكب الوداع، ديوان الشوق العائد.

وأنصاف المجددين بأن الشعر موسيقا قبل كل اعتبار آخر، ونحن لا نفهم من الشعر إلا أنه شعر قبل كل اعتبار آخر)) ويقول: ((... وحسب الشعر أن يكون له من ذاتية خياله التأثير الغلاب في النفوس المثقفة دون أن يحتاج إلى الصناعة الموسيقية لإثبات شخصيته الفنية التي لا تحتاج إلى وصيّ عليها لا من الموسيقا ولا من غيرها...)) ويقول في مكان آخر[1]: ((... يعتمد الشعر على طاقته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقا...))، وربما نكون أطلنا بعض الشيء مع أبو شادي وآرائه هذه، ونظن أن اختلافها يمكن أن يعد تأكيداً للوضع الجديد الذي صارت تحتله الموسيقا وتؤثر في نطاقه في الشعر أكثر من أن يعد دليل اختلاف ينفي منزلتها، وسنرى كيف ألح على اللحن إلحاحاً لا يقل عن إلحاحه على الضوء الذي يؤثره فيما كتب من شعر[2].

لقد أصبح للموسيقا في التيار الرومانسي مكانة لا تقل عن مكانة الرسم في التيار التقليدي، وإذا كان هذا الفن الشكلي قد صبغ الشعر بمعاييره هناك فإن الموسيقا لم تقصر في هذا السبيل هنا، ولعل أبرز ما فعلته فيه – بعيداً عن كل الآثار – أنها جعلته يأخذ طريقه نحو الشكل المرسل منه، وكانت هذه خطوة أولى نحو التطور، أو على الأصح التغير الجذري الذي بلغه في الوقت الحاضر فيما يسمى بالشعر الحر.

وقبل أن نواصل سيرنا فندرس الصور السمعية والموسيقية في هذا الشعر الرومانسي يحسن أن نقف قليلاً عند التطور الذي طرأ على بقية الأنواع النفسية ولا سيما الصور البصرية عماد الشعر التقليدي.

أولاً – فيما يتعلق بالحواس فقد ظلت هنا لها أهميتها كوسائل إلى الإدراك وإن لم تُعدَّ الوسائل الوحيدة ولا الأولى، ولكنها على كل حال وسائل ولم ينكر أحد ذلك فالتلقي الخارجي لا يتم إلا عن طريقها غير أن أساسها اختلف، ففي التيار التقليدي كان أساساً مادياً يبدأ منها ويرجع آخر الأمر إلى العقل الذي يحكم على مدركاتها بالصحة والرضا أو بالرفض والخطأ بمقدار ما يتمثل فيها من

1- انظر خفاجي . محمد عبد المنعم ((رائد الشعر الحديث)) 1 / 97

2- يمكن أن يفسر إلحاح أبي شادي على التصوير وتردده في بيان علاقة الشعر بالموسيقا إذا أغضيناموؤقتاً عن حبه وتأثره هذا في فنه – على أنه رد فعل مباشر لتلك الحملات التي كانت تشن ضده وتتهمه بالنثرية والتقرير وحاجته إلى النغمة والإيقاع. إذا تذكرنا أن الشاعر القديم كان يصف الأشياء كما تبدو لعينه وكما هي في حين أن الشاعر الرومانسي كان يصفها كما تبدو لإحساسه، وهذا الفارق هام لأنه يترتب عليه أشياء عدة منها أن الصورة القديمة صورة شكلية خارجية مسطحة عارضة مباشرة تقوم على الرصد... والصورة الرومانسية صورة داخلية جوهرية موحية تملك أبعادها الثلاثة وتقوم على التوافق، ومنها أن الصورة الأولى صورة ((ميكروسكوبية)) تفصيلية تجزيئية تحليلية، والصورة الرومانسية ((بانورامية)) تركيبية توحيدية كلية... وبكلمات أخرى الصورة التقليدية صورة بصرية والصورة الرومانسية صورة بصيرية.

توافقات بين القوانين الخارجية الطبيعية للأشياء وبين العقل ذاته، أما في التيار الرومانسي فقد كان أساساً نفسياً إن بدأ بالمدركات نفسها بيد أنه ينتهي بالمشاعر الوجدانية التي نرضى أو لا نرضى عنها تبعاً لطبيعة الإثارات الوجدانية ومدى توافقها مع الداخل.

ثانياً – فيما يتعلق بطبيعة الصور البصرية يمكن أن ندرك الفرق بينها هنا وهنا

ثالثاً – فيما يتصل بصور بقية الحواس الشمية واللمسية والذوقية ... فإن الذي نلاحظه اتكاء الرومانسيين على نوعين، الشمية واللمسية، ونعتقد أن ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى الفنان نفسه وإلى طبيعة تكوينه ((الفيزيولوجي)) فإذا كان أبو شادي مثلاً يؤثر الصور الشمية ويكثر من استخدامها ولا سيما صور العطر، فإن محمود حسن إسماعيل يحول إلى اللمسية الكثير من الإدراكات أو الكيفيات التي يتلقاها ببقية حواسه.

ومهما يكن من أمر هذه الصور ومن طبيعتها فإنها ليست الصور الطاغية ولا اللافتة للانتباه، والتي تفعل ذلك وتدفعنا إلى دراستها هي الصور السمعية والموسيقية، ولعل استعمالنا هذا يوحي بأنهما ضربان أحدهما سمعي والآخر موسيقي، وفي الحق إنها ضرب واحد يتميز بدرجتين أولاهما صوتية وأخراهما نغمية، وتصير الأولى ثانية أي يصبح الصوت نغمة حين تتكرر النبضات الهوائية التي تحدثه على فترات منتظمة وبطريقة متساوقة، وسرعة هذه النبضات أو الدقات المنتظمة هي التي تحدد مقام الأنغام وطبقتها، أما إذا لم يتحقق ذلك ولم تتكرر الموجات بانتظام فإن الصوت يبقى صوتاً أو يصبح مجرد ضوضاء، ويعد الخيال السمعي الطاقة التي تشكل الدرجتين، ويعرف ((إليوت)) هذا الخيال – وكان أول من استعمل المصطلح ـ بقوله[1]:

((... أعني بالخيال السمعي الإحساس بالمقاطع، والإيقاع ذلك الإحساس الذي يتغلغل إلى ما هو أعمق من مستويات التفكير والمشاعر الواعية، ويهب قوة خاصة لكل كلمة، ويغوص إلى أكثر الأحاسيس بدائية وأبعدها عن الذاكرة، ويعود إلى المنبع الأول، ومعه في العودة أشياء تنشر البداية والنهاية معاً... وهو يتوسل فيما يتوسل بالمعنى، وقد يهمل المعاني كلها – بمفهومنا العادي لها – ثم يصهر القديم والدارس والتقليدي والمألوف والجديد والمدهش منها مع أعرق ألوان الفكر وأشدها تحضراً...)) .

1- انظر

Elliot T.S << Auditory Imagination >> see << The use of poetry & the use of Cri., >> Ion. 1933

ويكاد الرومانسيون يحققون أبلغ ظواهر هذا الخيال فقد وجدوه يوافق طبائعهم وأمزجتهم، ويلبي رغباتهم . ويصل بهم إلى أقصى درجات النشوة والسعادة والنقاء والصفاء التي كانوا يحلمون بها، ورأوا فيه وسيلة فعالة تقوم بمهمتي التأثير والإيحاء خير قيام فألحوا عليه واستغلوه، ونوَّعوا في أصواته وفي نغماته، وكيف لا يكون ذلك والأصوات عندهم معانٍ والشعر نفحة من نفحاتها[1]:

أحسست أن نفسي من شجوها كعود
أوتارها مليـة بالنغم السديد
نخلق من ألحانها روحاً لذي الجمود
ألحانها معانٍ من محكم القصيد

ولقد قلنا إن الصوت أو الإحساس به هو السبيل إلى الصور السمعية وإن القدرة فتحة على التمييز بين موجاته المختلفة في الهواء المذبذب شرطٌ لازم بعد ذلك للإحساس بالإيقاع والنغمات وتقديم الصور الموسيقية، وعلى المستوى الأول ـ الأصوات والصور السمعية ـ استخدموا جميع الأصوات بنسب مختلفة حسب الترتيب الآتي:

أ – **الأصوات الطبيعية**: صوت البحر والأمواج، صوت خرير المياه، صوت العاصفة والريح والرعد، صوت الصدى، أصوات الانهيار والصدام والتحطم والتمزق، صوت الأشياء الخفيفة العابرة، الأصوات اللينة كالحفيف... الأصوات الأجشة العالية كالضجيج والطنين والرنين والقرع والدق والسكّ... وجعلوا لليل وللموت، للنعوش وللسكون أصواتاً... ثم صوت الآلات كالقيثارة والربابة والمزمار والناي والعود والأرغن، وصوت الآلات الحديثة...

ب – **الأصوات الإنسانية**: نوعها الأنين، العويل، البكاء، النشيج، النواح، النجوى، البوح، الشدو، الغناء، الإنشاد، الهزج، الترنيم، البح.

طبقتها الهمس، الخفض، الهتاف، الحشرجة، الصراخ، الارتفاع، الجهرة.

ج – **الأصوات الحيوانية**: صوت الكروان، الحمامة، الزرزور، العصفور، اليمامة، البومة، الغراب، النحلة، الهرة، الديك، الذئب، الكلب، البقرة، الحصان ...

1- شكري من قصيدة ((الوتر المفقود)) ديوانه / 346

وعلى المستوى الثاني ـ النغمات والصور الموسيقية ـ استخدموا الإيقاعات التي توافق طبائع تجاربهم، وتسير مع حالاتهم، فهناك نغمات عالية ومخففة، شديدة ورخية، رتيبة ومؤثرة، مكررة ومنوعة، سريعة وبطيئة، حزينة ومفرحة ... واستعملوا اللحن والنبرة والنغمة والعزف والتوقيع، ولم يقفوا عند ذلك بل صاروا يصفون بالصوت كيفيات أخرى لا تشير إليها الكلمات مباشرة وإنما توحي بها، وهذا ما سنتناوله في الصور المتجاوبة، أما الآن فسنختار بعض الصورـ صوتية وموسيقيةـ ـ فنتحدث عن مدى علاقتها بالتجربة وعن طبيعتها.

مر معنا أن التجربة الرومانسية كانت تجربة صراع وتمزق – لسبب أو لآخر – بين واقع الإنسان ومثاله من جهة، وبينه وبين نفسه ذاتها من جهة أخرى، ووصفنا هذه التجربة في طور من أطوارها بالسوداوية والقتامة، وشاهدنا كيف عبرت الصور عنها في مضمونها، ونظن أنها استطاعت أن تعبر تعبيراً مثله في صوتها، وأول عقابيل ذلك أن النفس الإنسانية ارتبطت لديهم بالبحر والريح فهي تارة صاخبة ثائرة عاصفة، وتارة هادئة رضية ساكنة، ولكنها هنا وهناك لا تسمع سوى الاصطخاب والتلاطم، ولا تنصت إلا إلى الأنين والعويل والبكاء، ويمثل شعر المازني هذا الضرب من الصور السمعية، ويؤثر منه على وجه الخصوص صوت الريح الطاغية، والصوت المقابل: الصدى، و الأول يقترن بالتمرد والثورة وفورة العاطفة وجيشانها، أما الآخر فيقترن بالمجهول والمطلق والخراب والتكرار اللانهائي والأنين. يقول / 97:

خلي الرياح تناجيني وتعزف لي فللرياح كما للناس ألحان

ويقول في ((الشعر والريح)) / 200:

فلا تلح شعري إنه الريح مرة تقر وأخرى لا تني تتعجرف

ويقول / 97:

وللصدى حولنا حال مروعة كأنما تسكن الغيران جنان
لكل صوت صدى من كل منعطف كما تجاوب عساس وأعيان
يطير كل صدى عن كلٍّ شاهقة كما يطير عن العقبان عقبان

وثاني هذه العقابيل أن النفس الداخلية في محاولة تفتيشها الدائب عن أصوات توافق قتامتها، وتنسجم مع سوداويتها كانت تجد في الليل وفي الموت وفي النعوش أصواتاً حانية ترضي طبيعتها، ونغمات عذاب تلبي اتجاهاتها . هذا شكري يقول في ((صوت الموتى)) / 151:

ألا إن للأمـــوات صـــوتاً كأنـــه   خرير المياه الجاريات على الصلد

ويحكي حفيف الغصن في لين دفعه   وطوراً كأصداء الطبول على بعد

ويخاطب محمود حسن إسماعيل موسيقا النعوش قائلاً 2 / 178:

ابعثـــي اللحـــن يـــدوي   كيفما شئت وشاء

لن تري في الأرض سمعاً   يشتهي هذا الغناء

غير سمعي فهو من دنـ   ـياه في دنيا فناء

وتمثل صور شكري السمعية هذا النمط، فجسمه كله يستحيل إلى أذن بالغة الحساسية تتسمع كل شيء / 273 (وانظر / 621):

فقم واستمع خطو الحوادث بيننا   فكل ضعيف عاجز ليس يسمع

ترى سيرها سير الجيوش مهيبة   منظمة الأقدام تعدو وتسرع

وثالث هذه العقابيل أن هذه الأذن – وقد فرضت عليها التجربة الشعورية طبيعتها – كانت صماء عن أصوات غير أصوات التدفق والتفجر والزمجرة والاصطفاق والتمزق والتهتك والتهشم والارتطام ... وتمثل صور ناجي هذا اللون الذي يرتبط بتجربة حبه، يقول / 351، وانظر / 214:

لا صوت إلا صوت حبك في دمي   أصغي له وأراه في أطواقي

متـدفقاً مثـل العبـاب ومزبـداً   متفجراً كالسيل في أعماقي

ويقول:

وانظر إلى السكين في ساحه   قد زمجرت فيها دماء الذبيح

ولو أنا ذهبنا نقابل بين طبيعة الصور السمعية لدى هؤلاء الشعراء لوجدنا أنها عند شكري أقرب إلى السكون والهدوء والقرار والنوح والأنين، ولذلك كان يسمعها في الليل وفي القبور وعند الموتى وفي الغابة والأدغال وفي سكون النغم، وصفتها الأساسية أنها دائرة تتردد أصواتها الخافتة باستمرار.

أما عند المازني فلها لونان لون: صاخب طاغ يعلو فجأة ثم ينقطع، ولون بعيد نـاءٍ يتلاشـى في الأعماق، واللونان يرتبطان عنده بالشجى والحزن، وعند ناجي تتغير طبيعة الصور عن كليهما فلا هي ساكنة ولا هي صاخبة، إنها أصوات تحدث مرة واحدة بسرعة وبخفة ولا تترك غير آثارها.

وعندما ننتقل إلى الصور الموسيقية الموقعة والمنغمة فإنا نجد أن الرومانسيين حاولوا أن يربطوا حركة الإيقاع الداخلية في أعماقهم بحركة انفعالاتهم التـي يحـسونها، ويوائمـون بـين طبيعـة النغمـة وطبيعة الحالة التي هم عليها، أما الإطار الخـارجي أو الـوزن فـإنهم – رغـم عـدم خـروجهم عليـه الخروج كله – لم يروا فيه كما فعل القدماء مجالاً لتحديـد مثـل هـذا التوافـق وقـسره، وذهبـوا إلى أنـه كالإيقاع تفرضه أيضاً طبيعة التجربة ذاتها فهي التي تريد ولا يراد لها، وكيفما كان الأمـر فـإن الـصور الموسيقية في نطاق الإطارين الخارجي والداخلي يجب أن تتساوق مع التجربـة الـشعورية، ويظهـر أن الحكم على مدى هذا التساوق أمر معقد نوعاً ما، والطريقة المتبعة في ذلك أن نقـرأ القـصيدة قـراءات متعددة وصحيحة، ونبعد في كل قراءة عن أذهاننا ـ ما اسـتطعنا ـ المعطيـات التـي تنقلهـا الـصور في تتابعها، وننصت فقط إلى موسيقا تيارها فسيتأتى لنا إحساس بمضمون ما، هذا الإحساس يتحتم أن يكون هو بعينه ما توحيه الصور أو أقرب ما تكون إليه لأن التطابق بينهما أمـر تلزمـه طبيعـة التجربـة الشعورية، وسواء أكانت هذه الطريقة صحيحة أم خاطئة فسنحاول أن نتكلم عن الـصور الموسـيقية عند شاعرين أولهما أبو شادي والآخر علي محمود طه:

يذهب أبو شادي في موقفه النظري من موسيقا الـشعر – كـما رأينـا – مـذهبين متقـابلين: في أحدهما يرى أنها ضرورية له، وفي ثانيهما يرى أنها ليست كل شيء فيه، ويـزعم في شـعره أن طبعـه لا يتفق وصخب الألحان 15 / 10:

ليس من طبع شاعر مثـ ـلي ظهور الضجيج في ألحاني

ولذلك يؤثر الشعر الخافت واللحن الصامت، يقول في شعر الصمت 8 / 131 (وانظر 9 / 20 و 29):

شعر من الصمت أقسى ما أحس به وكله قطع من قلبي العاني

ثم يمضي فيرى أن للعدم موسيقا وأنه وحده هو الذي يسمعها، يقول 11/ 68:

أنا ماض في سبيل الموت، زادي ما شجا، وهي وحي من نغم
يملأ الجو حنان غير بادي يملأ الروح بموسيقا العدم

وإذا تتبعنا الإشارات التي عرض فيها للموسيقا نجد أن اللحن يرتبط في ذهنه باستمرار بالضوء والظل واللون، وربما كان ذلك تحت تأثير موقفه من وحدة الفنون، وربما يكون تحت تأثير نظريته التي تؤثر الأضداد وتقوم على الجدل، وربما يكون تحت تأثيرات أخرى، يقول 5 / 574:

عاد الربيع فعاد البشر وانبجست　　من الطبيعة أنغام وألوان

ويقول 5 / 642 (وانظر أيضاً 7 / 29 و 9 / 18):

يموت موت شريد في الظلام إلى　　أن تبعث الخلق أضواء وألحان

أقول – ربما يكون هذا الارتباط بين الضوء واللحن له مسوغاته، ولكن مما لاشك فيه أنه كانت له نتائجه التي خلفها في طبيعة الصور الموسيقية ذاتها حين رمى عليها من الظلال والألوان وأكسبها من الخفوت والامتداد الشيء الكثير، وإذا اتخذنا من قصيدته ((الشروق الهادئ)) مثالاً على ذلك 9 / 48 والتي يقول فيها:

أشرق الصبح في هدوء عميق　　كهدوء الحبيب بعد الوصال

أي جمع من الأساطير والسحـ　　ـر يزف الخيال تلو الخيال

صور تمحي وأخرى تراءى　　في انبثاق الضياء بين الظلال

والعصافير هاتفات بألحا　　ني هتاف الخشوع نحو الجمال

في نشيد من الخفوت حبيب　　كحنين الوليد أو كالدلال

فسنجد أن الصور الموسيقية تعبر عن الموقف أو عن طبيعة (الطبيعة) أولاً ثم تنمو وتتحرك وتتطور بتطورها ثانياً، فهي تسمعنا دبيب الشروق الفاتر الهادئ وتداخل الظلال والأضواء، ثم انتعاش الحركة مع تقدم الصباح وتجاوبها، وبعد ذلك ازدهارها وتألقها تحت أشعة الشمس.

أما علي محمود طه فإن طبيعة صوره الموسيقية تختلف، وإذا كان أبو شادي يؤثر النغمة الخافتة والإيقاع الناعم أو الصامت الذي يلعب فيه صدى الأوتار دوراً لا يقل عن ظلال الألوان فإن شاعرنا هذا يؤثر النغمة العالية، والجرس المرتفع النبرات بل والرنين أيضاً، وقد أشار كل من تعرض لشعره إلى أنه يملك قسطاً عالياً من النغم مرجعه الألفاظ الخلابة التي تنشر ضباباً من الأحلام والأشباح،

يقول شوقي ضيف[1]: ((... علي محمود طه صاحب لغة شعرية تبعث النشوة في نفس سامعه وقارئه بألفاظها البراقة وما تحمل من رنين يبدع فيه ويفتن، ولكنك إذا أنعمت النظر في هذا الرنين لم تجد فيه فكراً بعيداً ولا معنى عميقاً، وإنما تجد فيه الألفاظ والأصوات والألحان إذ يعتمد اعتمادا شديداً على الانفعالات الموسيقية وما تثيره في نفوس القراء وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية، وليس من الضروري أن يسند مثل هذه الذبذبات أيُّ معان عميقة أو حوافز نفسية دقيقة... ولعل ذلك ما جعل شعره يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح فقد عاش معيشة لفظية في شعره، وخدعته هذه المعيشة بألحانها عن نفسه فاستسلم لها ولأمواجها حتى أنسته حقائقه العاطفية والعقلية، ومن هنا كنت تشعر إزاء كثير مما نقرأ له أنه لا يتعمق نفسه وقلبه، إنما هي صور لفظية تترامى في شعره ...)) . وفي رأينا إن هذا إسراف من الدارس لا داعي له[2]، وفهم خاطئ للدور الذي يلعبه اللفظ في ((معنى)) العمل، ثم تجاهل لطبيعة الخيال السمعي الذي يملكه الشاعر.

إن من أهم ما يميز الشاعر هو السيطرة على الألفاظ سيطرة كاملة تدعو إلى الدهشة، وليس المقصود من ذلك أنه يجب أن يعرف أكبر قدر منها وإن كان هذا في حد ذاته أمراً جديراً بالاهتمام، وإنما المقصود أن الذي يجدد مكانته وأهميته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ، فالمهم هو مدى إحساسه بطاقتها على تعديل بعضها بعضاً وعلى تجميع تأثيراتها المنفصلة واتخاذها موضعها المناسب في الاستجابة ككل. وفي عمله هذا لا يتعبدها لأنها ليست غاياته، والغالب – لا سيما إذا كان الشاعر جيداً – أنه لا يدرك الأسباب التي تجعله يختار ألفاظاً بالذات دون سواها، إذ تتخذ مكانها في القصيدة دون سيطرة الأنا العقلية الواعية عليها، ولعل الأساس الوحيد في وعيه لتأكده من أنه أتى بالألفاظ المناسبة هو مجرد إحساسه بصلاحيتها وحتمية ورودها على هذا النحو دون غيره، ولنفرض في أسوأ الأحوال أن الشاعر جعل همه هذه الألفاظ يجمعها وينثرها كحبات اللؤلؤ، فهل من الممكن ألا يؤثر المصقول اللفظي وارتباطات الكلمات في إطاريها الموسيقيين الوزن والإيقاع في معنى العمل؟ نجيب

بالنفي ونحن مدركون تمام الإدراك أن التنمية الموسيقية المعقدة يصحبها نقص في المعنى، وربما جعلته يسترخي ويتفكك، إن المعنى الذي ننسبه إلى الألفاظ ليس واحداً فهناك على الأقل

1- انظر : ضجيج الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه ((في كتابه)) دراسات في الشعر العربي المعاصر .

2- انظر مندور. محمد ((قضايا جديدة في أدبنا الحديث)) ونازك الملائكة ((شعر علي محمود طه))

معنيان: المعنى المباشر من الألفاظ والمعنى الموحى به عن طريق ارتباطاتها والعلاقات بينها، وأظن أن محاولة فرض الصورة صوتياً على الانتباه (عن طريق الألفاظ والوزن والإيقاع والضروب الأخرى كلها) قد يخلق تشتيتاً في الانتباه على المستوى الأول، مستوى المعاني المباشرة حين يتحول التلقي إلى تجربة جمالية صرف، بيد أنها على المستوى الثاني مستوى الارتباطات تخلق العديد من الإيحاءات ومن ظلال المعاني، وهي محاولة – في حد ذاتها – لها دلالتها العميقة وأهميتها في الوقت نفسه.

وبالنسبة لعلي محمود طه لا تحتاج القضية إلى هذا اللجاج كله فالشاعر يملك – وما كان له الخيار – خيالاً سمعياً جعله يحس المقاطع والإيقاع إحساساً يتغلغل إلى أعمق مستويات التفكير والمشاعر الوجدانية، ويلامس فينا جوهر فطرتنا الأصلية وطبيعة الكون والإنسان الموقعة، ولقد وهب هذا الخيال ألفاظه وحروفه وصوره السمعية والموسيقية قوة خاصة، وأعطاها تناغماً صوتياً بعيد المدى، وصيرها تستحوذ على ذهن المتلقين وأرواحهم بما يشبه السحر، ومن حسن الحظ أنه لم يكن سحراً باطلاً وإنما كان سحراً له مقومات الحيوية والخلود والبقاء كلها.

ولو أنا أغضينا مؤقتاً عن الإشارات الكثيرة كلها التي وردت في شعره إلى الصوت وما يقوم به، وصرفنا النظر عن الألفاظ كلها التي تدل دلالة مباشرة على طبيعة رؤيته الموسيقية وأبنيتها كالخفق والرف والخف والصدح والطرب والشدو والعزف والهتاف والرنين واللحن ... والإيقاع والانسجام والموسيقا ... والقيثارة والمزهر والوتر ... أقول لو أنا ذهبنا بعيداً عن ذلك كله وعن قصائد الوصف الغنائي القليلة كالجندول وليالي كليوباترة وكليوباترة التي ترتكز العناية فيها على اللفظ أكثر من المعنى – لوجدنا ذلك العطاء النغمي الذي يرتبط بالتجربة الشعورية الارتباط كله، ويوحي بالمضمون الإنساني العميق لأزمة صراعه الحاد مع الجسد أبلغ الإيحاء، وسنختار نموذجين للدلالة على ذلك أحدهما يعزف صوراً حزينة حانية وهو قصيدته ((غرفة الشاعر)) 1 / 33، والآخر يوقع صوراً فرحة رنانة وهو قصيدته ((بحيرة كومو)) 2 / 48.

في هذين النموذجين كما في قصائد الشاعر كلها يمكننا أن نرجع الطبيعة الموسيقية إلى ثلاثة أمور[1]:

1) ملاءمة الموسيقا للتجربة الشعورية.

---

1 انظر الملائكة . نازك ((شعر علي محمود طه)) / 142

2) التناغم الصوتي وهو الإحساس ومن ثم القدرة على خلق الإيقاع عن طريق المقطع والحرف.

3) المناسبة وهو الإتيان بكلمات متزنات، وفي تداخل هذه الأمور الثلاثة وتعاضدها تتشكل ملامح الصور الإيقاعية عنده، ويبرز ذلك واضحاً إذا حللنا موسيقا القصيدتين: في ((غرفة الشاعر)) حيث يشيع جو الكآبة والحزن تلفتنا كثرة المدات أو الحركات الطويلة التي تساعد على خلق نوع من الموسيقا البطيئة المتأنية والغارقة، تأمل كيف يبدأ يصور المشهد في المقطع الأول:

أيها الشاعر الكئيب مضى الليـ ـل ومازلت غارقاً في شجونك

مسلماً رأسك الحزين إلى الفكـ ـر، وللسهد ذابلات جفونك

ويد تمسك اليراع وأخرى في ارتعاش تمر فوق جبينك

وفم ناضب به حر أنفا سك يطغى على ضعيف أنينك

إنك تحس الذبذبات الإيقاعية الهادئة الممتدة الرخية وكأنك في مأتم أو جنازة تنصت إلى موسيقا النعوش . ويستمر الجو الكئيب في المقطعين الثاني والثالث مع بقاء التجربة التي ما زالت تعزف نغماً هو اليأس ولكن بصور شتى، ثم ما يلبث الجو في المقطع الرابع والأخير أن يتغير، ويتحول التشاؤم إلى تفاؤل، وتخلف الحركات الطويلة والمدات مكانها إلى الحركات القصيرة والسريعة، فتسرع الموسيقا وتنشط حتى كأن الفجر رمز انبثاق الحياة جاء يهرول، وغردت عصافير الصباح، وقضى الليل بهمومه وآهاته:

فقم الآن من مكانك واغنم في الكرى غطة الخلي الطروب

والتمس في الفراش دفئاً ينسـ ـيك نهار الأسى وليل الخطوب

لست تجزي من الحياة بما حملـ ـت فيها من الضنى والشحوب

إنها للمجون والختل والزيـ ـف وليست للشاعر الموهوب

وفي ((بحيرة كومو)) نعثر على الجو الآخر، الجو الممراح الذي يعبق برائحة الخمر والجسد، وجو مثل هذا لا تلائمه سوى الحركة النشطة والسرعة والخفة واللهاث والتنقل (كما هي حالة الشاعر وكما أشار) والحروف التي تسبق بعضها بعضاً، والمقاطع القصيرة والنبرات العالية، أو لنقل

النغم الراقص الصادح الذي يبعث النشوة، ويوقظ الأحاسيس، ويوحي بالمتعة والبهجة واقتناص اللذة والحياة:

هيئـــي الكـــأس والـــوتر تلك ((كومو)) مدى النظر

واصـــدحي يـــا خـــواطري طويـــت شـــقة الـــسفر

ودنـــت جنـــة المنـــى وحـــلا عنـــدها المقـــر

قـــد بعثنـــا بهـــا علـــى موعـــد غـــير منتظـــر

في مـــــــساء كأنــــــه حلـــم الـــشيخ بالـــصغر

هذا التغير الأساسي في طبيعة موسيقا القصيدتين تؤكده أبنية الصور البلاغية التي تعد وسائط رئيسة في شعر علي محمود طه، ففي القصيدة الأولى تشيع الصور الغارقة التي تنداح وتدب خلال الصمت وفي الأعماق كما تدب الموسيقا الحانية في ثنايا الضلوع:

قد تمشى خلال غرفتك الصمـ ـت ودبَّ السكون في الأعماق

وفي القصيدة الثانية تشيع على العكس الحركة السريعة ذات الطنين العالي، والنغمة الطاغية واللحن الذي يصدم الأذن ويسكها:

نحـن روحـان عاصـفا ن وجـسمان مـن سـقر

فاعذري الروح إن طغى واعذري الجسم إن ثأر

نـضبت خمـر بابـل وهـوى الكـأس وانكسر

وإذا تركنا قصيدتيه هاتين ورحنا نتتبع صوت صوره الموسيقية في مجموع شعره فإنا سنعثر على تطور يوازي تطور تجربته في صراعه مع الجسد بين حبه القديم والحياة الجديدة، وقد رأينا كيف ابتدأت تجربته في صراعه مع الجسد بين حبه القديم والحياة الجديدة، وقد رأينا كيف ابتدأت تجربته بالألم الممض وانتهت بتحطم زورقه على صخرة اللذة رمزاً لانتصار الروح، ونستطيع أن نعثر على تطور مثله في الصوت أيضاً، ففي القصائد التي عرض فيها لذكرياته وماضيه وصخرة أحلامه وملتقاه كانت النغمات تمشي هينة لينة طرية ناعمة، أما في القصائد التي بدأت ببحيرة كومو وعرض

فيها لحياته الشقية الجديدة ولصراعه مع الجسد فإن الصوت يعلو تبعاً لحركة الشراع واضطرابه في بحر التيه، ثم يصدح اللحن ويخترق السمع يكاد يحطمه حين تحطم الزورق وانتهى إلى قراره السحيق . وفي القصائد الأولى نعثر على مثل هذا اللحن 1 / 57:

على الصخرة البيضاء ظللني الدجى أسر إلى الوادي نجية شاعر
سمعت هدير البحر حولي فهاج بي خوالج قلب مزبد اللهج هادر
وقفت أشيع الفكر فيها كأنما إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطري
وقد نشر الغرب الحزين ظلاله على ثبج الأمواج شعث الغدائر

وفي القصائد الثانية ننصت إلى هذه النغمات 4 / 37:

إن أنا قاومت هياج العباب مصطرعاً والأفق داجي السحاب
ولم تدع كفي إلى زورقي زمامه حراً وخضت الصعاب
فسوف يلقيه خفي القضا محطماً فوق الصخور الصلاب
وإن أقوى ساعد عاجز أن يمسك المجداف دون اضطراب
إن عاند الأمواج فهو الذي يحفر في اليم حفير التباب

وإذاً فالموسيقا في شعر علي محمود طه ليست ضجيج أصوات خلابة، وليست فارغة من المعنى ، وإن أولئك الذين يحكمون عليها بذلك من خلال قصائد الوصف الغنائي القليلة فحسب، مخطئون في عملهم . لقد كان الشاعر يملك كغيره من الرومانسيين أذناً حساسة لأدق النغمات استطاع بها أن يميز بين اللحن الأجوف والنغمة العذبة الخالدة حين ربط موسيقاه بتجربته الإنسانية، وحين أسر ألفاظه الرائعة في قفص الشكل وجعلها تنداح كما يريد.

الفصل الثالث

أنواع الصورة الفنية في الشعر الرومانسي

مع التيار الرومانسي جدت أنواع من الصور وتطورت أنواع، بعضها أخذ اسماً وشكلاً جديدين، وبعضها الآخر مستحدث في ماهيته واسمه وشكله معاً. وفي رأينا إن دراسة النوعين على السواء – الجديد المستحدث والقديم المطور – تحت عناوين موروثة، أو في نطاق مناهج محافظة لا يغني البحث العلمي الجاد ولا يفيده، ولا يقف بنا قليلاً أو كثيراً عند الرؤية الجديدة للصورة – طبيعة وماهية – وسنحاول أن ندرس أربعة أنواع من الصور الفنية الرومانسية هي:

1- صور المفارقة.

2- الصور المتجاوبة أو المتراسلة.

3- الصور المتحركة والحركية.

4- الصور الضوئية واللونية.

أولاً – صور المفارقة

لغة الفن لغة تلعب فيها ظلال الدلالات دوراً يفوق الدور الذي تلعبه الدلالات المحددة ذاتها، وعلى هذا الأساس يفرق عادة بين لغة العلم ولغة الشعر، فالأولى تجمدت ألفاظها في حدود مدلولاتها الخارجية المفردة إلى درجة التخصص، وكان مثلها الأعلى في ذلك لغة الرياضيات والمنطق الرمزي التي تتخذ نظاماً معيناً من العلامات يجعلها تشف مباشرة عن مدلولاتها الخارجية وتنأى عن الارتباطات العاطفية كلها وإشعاعات الأهواء ... وعلى العكس لغة الشعر التي لا يمكن أن تكون مفردة الدلالات ولو قصد الشاعر إلى ذلك قصداً ورمى إليه لأن دلالات ألفاظه تتداخل وإشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية وتنتهك حرمة معانيها المعجمية، وتكتسب – حين يعدل بعضها بعضاً – طاقات ما كانت لتتكون لو لم تجتمع على هذا النسق. إنَّ الشاعر – بخلاف العالم – يفتت دلالات ألفاظه، ويصنع لغته الخاصة به، ويشكل ويبني باستمرار تركيبات جديدة طازجة أثناء سيره في عمله

. وقد أشار ((إليوت)) إلى ذلك التغيير الطفيف في اللغة، وإلى تلك الكلمات التي ما تزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة، وهذا التغيير دائم أي أنه لا يمكن تحاشيه في القصيدة وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب(1).

من طبيعة لغة الشعر هذه تنبع صور المفارقة الشعرية والشعورية في الوقت نفسه، ونقول شعورية حتى نميزها من نمطين آخرين يستعمل أولهما المناطقة، ويستعمل ثانيهما أرباب السفسطة والحيل، النمط الأول يقوم على ملاحظة المقابلات المتضادة وتصالب الأفكار، فمن المعروف أن إحدى الخصائص الأساسية للجدل طرح الفكرة Thesis ثم نقضها Antithesis ثم جمع الفكرة والنقيض معاً فيما يدعى بالتركيب Synthesis إلا أن هذا النمط العقلي إن شف عن حركة طبيعية للذهن فإنه لا يجاوزها أولاً ولا يعتمد غير مدلولات العلامات وسائط له ثانياً، والنمط الثاني هو الذي يلجأ إليه أرباب السفسطة والمولعون بالألغاز و الخدع الظاهرة ليدلوا على مهارتهم وحذقهم وبراعتهم في صنع المعميات، إنه مجرد حلية لغوية لا قيمة لها ولا أهمية، وكلا النمطين من المفارقة الفكرية واللغوية ويختلف الاختلاف كله عن المفارقة الشعورية التي تقوم أساساً على الإحساس والإلهام، وتتولد من الاستعمال الفني الخاص للألفاظ.

وربما كان الدافع المكين الذي يكمن وراء استعمال المفارقة هو الدافع نفسه الذي يكمن وراء استعمال لغة الحدس، إنه محاولة النفاذ إلى جوهر الوجود الذي يتجاوز نطاق الحواس، واكتشاف العالم الباطن المختفي، ومعرفة حياة الأشياء الداخلية، والتعبير عن الشعور الخاص الدقيق الذي يعانيه الفنان، وبما أن التركيبات المجردة أو حتى التركيبات التي تقوم على المتشابهات غير قادرة على احتواء هذه المحاولة وتحقيقها فإن السبيل الوحيد والمحتوم إلى ذلك هو اللجوء إلى أبنية فنية خاصة متناقضة كانت أو متضادة أو حتى بعيدة عن المألوف والتي تتولد تحت ضغط الإحساس الغامض لتحمل التجربة وتخرج إلى الحياة غاصَّة بالدلالات المتلاحمة، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة، غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة.

1- انظر:

Brocks . C. ' The Well Wrought Urn' P. 9, Lon 1965

والمفارقة أنواع: منها المفارقة الساخرة التي تتم عن طريق الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه، وتكون في الكلمة والموقف ... ومنها مفارقة الشعور التي يتبين فيها الشاعر الاختلاف بين الواقع وإحساسه به، ومنها مفارقة التعارض أو الازدواج، ومفارقة التناقض وصراع الأضداد ... وغيرها من الأنواع التي نحاول أن نتلمس ضروبها في الشعر الرومانسي.

تنبع معظم الصور المفارقة في هذا الشعر من رؤيتين الأولى هي الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة، والثانية هي الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، تلك الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور، وكلا الرؤيتين: رؤية الدهشة والرؤية الكلية تتناول الأشياء المألوفة العادية بطريقة من شأنها أن تجعلها تبدو للذهن – وقد اكتست سحر الجدة – في أوضاع وصور غير عادية، أو نقول بطريقة تحاول أن تظهر أن الأشياء العادية ليست في الحقيقة عادية وإنما هي جديدة باستمرار، وأن الأشياء النثرية هي في واقعها شعريةٌنضرة باستمرار، ونسوق للتدليل على النمط الأول من المفارقة القصائد الرومانسية التي تعرضت للعيد موقف الشعراء منه كقول شكري في ((حسرة العيد)) / 219:

أعيد وقلبي من رضاك بعيد   فيا عجباً للدهر كيف يكيد؟

وهل لكَ في ذا العيد يا قلب فرحة   أم العيد نحس ليس فيه سعود؟

وقول أبي شادي في ((ظمأ الروح)) 15 / 8 (وله 15 / 120 ولمحمود حسن إسماعيل 2 / 141):

لا العيد عيد ولا للقلب تعييد   إن لم يبح بمعاني حبك العيدُ

ـ لكم خلقت من الجنات أعجبها   في حين حظِّي نيران وتبديدُ

وكم وهبت إلى الربات أعجبها   في حين ثغري جافته العناقيدُ

في هذه الأبيات نجد موقفاً شعورياً مركباً، نجد واقعاً معيناً وإحساساً به يختلف عنه، فالعيد بصورته التقليدية المعروفة واقع سارٌّ فرح يحتفل فيه القوم، وتطفح البشرى، ويلتئم الشمل، ولكن أين هذا من إحساس الشعراء الثلاثة به، إنه عندهم يوم نحس وأسى، عامر بالحسرة ملآن بالهم، إنه يعود لا ليبشر بالحب والسعادة وإنما ليعلن الشؤم وينشر الحزن، ويجري سواكب العبرات، وتغتال

أيامه القاتمة نفوس الناس، فهو حقاً يوم ((عودة)) بيد أنها عودة تحمل معاني السخرية والتباين كلها لأنها في الحقيقة عودتان: العودة الطبيعية السارة المألوفة ليوم العيد، والعودة غير الطبيعية الحزينة المحسوسة به، وتؤلف العودتان معاً موقف المفارقة، وتكونان البناء الشعوري المكتمل الذي يخلف في نفوسنا الأثر المقصود.

أما النمط الثاني من صور المفارقة فهو مفارقة الازدواج والتضاد وتصدر – كما قلنا – عن الرؤية الكلية الموحدة للكون والإنسان والحياة، وهي رؤية تجرد أمام أعيننا الجمال النائم الذي هو روح الكون، وترفع اللثام عن المضمر المختفي وراء أستار الألفة، وتجعلنا نبصر الأشياء المعتادة كأنَّا لم نشهدها من قبل على الإطلاق، ولعلنا نميز بين نوعين منها: مفارقة الازدواج ومفارقة التضاد وإن كانتا لدى بعضهم واحدة، والأولى تركيب فني يقصد إليه الشاعر لأنه يجد فيه البناء الوحيد القادر على حمل إحساسه كأن يقول ((خريف الربيع)) أو ((الشعاع الخافي)) أو ((النور الساتر)) ... أما الثانية فهي تصالب بين فكرتين أو معطيين يمزجهما الشاعر مزجاً حتى يظهر أن كلاً منهما يحمل في ذاته نقيضه، وتلتقي المفارقتان بعد ذلك في أن أطرافهما المتقابلة لا يلغي أحدها الآخر، بل على العكس إنه يضيف بوجوده إلى جانب قرينه وتداخله معه بعداً ثانياً وثالثاً .. إلى الموقف الشعوري الأصلي، وهذه هي طبيعة المفارقة في شتى أنواعها: إنها لا تتأتى بأن أحد الموقفين أو الفكرتين سائد على الآخر، أو أن لهما حاصلاً معيناً مثل العمليات الرياضية وإنما تتأتى في أنهما يمثلان معاً كائناً شعورياً مستقلاً وواحداً، ومن أمثلة المفارقة الأولى، مفارقة الازدواج قول شكري / 448:

في فحمة الليل وقود النهى   وفي دجى الليل ضياء الحزين

وقول محمود حسن إسماعيل 7 / 33:

خريف الزوال عليها ربيع   يهلل كالحانق المبتسم

وتورق أغصانها بالفناء   على كل طير لديها جثم

ففي الظلام ضياء الحزين، وفي الشراب الظمأ، وفي الخريف الربيع، والأغصان تورق بالفناء وهلم جراً...

ومن أمثلة مفارقة التضاد قول أبي شادي 7 / 27:

أعدت خفوق القلب من بعد حرمان فبددت أشجاني، وجددت أشجاني

وقوله 7 / 41 (وانظر له 7 / 45 و 8 / 3 و 19):

قد أنثني في عزمة غلابة متجهماً متبسماً في آن

وربما كان هذا الشاعر من أبرز الشعراء الرومانسيين الذين يلحون على تجاوب الأضداد، وجدل المتناقضات، وعلى أن لكل ظاهر مضمراً، ولكل خبيء عياناً يقول 5 / 199:

وكذاك الحياة ضدان فالصاب زميل لدى شهي الرحيق

ويقول 7 / 5:

مرأى به الضدان من عطف ومن روع، وقد نستملح الأضدادا

ويقول 12 / 17:

ويعود بعد مكرراً فإذا الخلود هو الزوال
إن الحياة من التنو ع في انتقال وانتقال
ليس الخلود سوى مرا دف ضده فيما يقال

وهو في ذلك ينطلق من إيمان بالإضمار والتسلسل والتوحيد والتكرار... وهذه كلها ألفاظ رددوها، وكانت لها في ذهنه معان محددة قد لا يهمنا كثيراً الوقوف عندها بقدر ما يهمنا أن نستمر في ملاحظة النمط الفارق الذي يلح عليه كقوله 11 / 3 (وانظر 7 / 4):

سكرنا سكرة الحرمان حتى كلانا كالأسير وكالطليق

إن المفارقات في ظل هذا الجدل الدائر ليست حيلاً ذهنية أو لغوية، وإنما هي وليدة مواقف شعورية تتضمن مواقف مناقضة لها، وهي في ذلك متسقة معها متكاملة بها في نطاقين: نطاق الوحدة الصغرى ونطاق الوحدة الكبرى أو القصيدة، ولو أنك حاولت فصم اندماج الدلالات المتشابكة، واستخلاص المعاني التي يرمي إليها الشاعر بصياغتها في ألفاظ أخرى لخرجت – مهما توخيت الدقة

– بشيء يختلف تماماً عـما قـصده، فالفنـان في صـوره المفارقـة يبنـي بنـاء خاصـاً ذا نمـط معـين مـن الإشعاعات اللفظية التي تكتسب في سياقها اللحني معاني جديدة متداخلة قد تتعارض وتتنـاقض في الظاهر أو في الباطن إلا أنها تكون موقفاً شـعورياً موحـداً هـو رؤيتـه، وأي سـعي نحـو تغيـير هـذه الألفاظ، أو إحلال بعضها مكان بعض، أو استبدال أحدها بالآخر، هو في النهاية إفسادٌ للنمط الـذي انتظمها، وتحطيمٌ للرؤية التي أوجدتها، وبكلمة مختصرة: قتل للعمل الفني نفسه

ثانياً - الصور المتجاوبة

الصور المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحولة – وكلها اصطلاحات تحمل دلالة واحدة – هي الصور التي تصف مدركات حاسة مـن أخـرى فتعطـي المـسموعات ألوانـاً، وتهـب الألـوان أنغاماً، وتُصَيِّرُ المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحاناً... أي تقيم صلات متداخلة بـين معطيـات الحواس المختلفة، وتوجد تشابهات وعلاقات بين الكيفيات التي تختص بكـل ضرب واحـدة منهـا، وتكون النتيجة وحدة في الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المـشاهد والألـوان والأصـوات ويمتزج بعضها ببعضها الآخر.

ولم يكن من الممكن أن توجد هذه الصور خلال التيار التقليدي (7)، تيار الاثنينيـة المتعارضـة والرؤية الخارجية للأشياء الذي كان يفترض وجود كيفيات خاصة بكل حاسة على حـدة لا تـستطيع أن تنصهر أو تمتزج ببعضها بعضاً، وتقوم كأعضاء أو أجزاء في كل واحد، وعنده أن المواد الارتباطية التي تستحضر إلى الذهن تظل منفصلة كل منها عن الأخرى، وإحساس الحاسة لا يتلقى إلا بالعضو الخاص بها وحدها، أو على حدّ تعبير الدكتور جونسون لا يشبه الـصوت سـوى نفـسه، وأكـد هـذا الموقف نظريتان: النظرية النفسية القديمة والنظرية الجمالية . والأولى ذهبت إلى أن الكيفيـات الحـسية المباشرة شيء وأن الفكرة أو الصورة التي تستدعيها شيء آخر، أو هي عنصر ذهني متمايز عنها تمامـاً، والنظرية الثانية رفضت التسليم بإمكان حدوث تداخل كلي أو جزئي بين الموحى والموحي به بحيـث يشكل الاثنان وحدة تـضمن فيهـا الكيفيـة الحـسية الراهنـة نـصاعة الإدراك بيـنما تـوفر فيهـا المـواد المستحضرة أو العناصر المسترجعة المضمون والعمق.

ومنذ التيار الرومانسي وحتى الوقت الحاضر احتلت هذه الصور مكانـاً بـارزاً في الدراسـات المختلفة، وبُحِثَتْ في العديد من مجالات المعرفة الإنسانية كمشكلة لغوية– دلالية، أو كظـاهرة نفـسية

أو كطريقة فنية للتعبير، وفُرِّقَ بين ضروب منها، فدانوي[1] تقول بوجود نوعين أحدهما نفسي والآخر فني، أو أحدهما حقيقي أو مدرك و الآخر خيالي أو موحى به، وعندها أن هناك اختلافاً بين إنسان يرى الألوان حقاً عندما يسمع أنغاماً موسيقية حيث تتوافق الكيفيتان وتنتظمان ولا توحيان بالتعارض أو التغاير، وبين إنسان يتصور ويقيم في الوقت نفسه علاقات متداخلة بين الكيفيات الحسية لغرض تلويني وبطريقة فنية . ويفرق أولمان[2] بين أنماط الصور تبعاً لأساسين: أساس الطبيعة فيجعلها غارقة Inplicit وسافرة Explicit، أو أساس الطريقة فيجعلها صوراً تتم ارتباطاتها وعلاقاتها عن طريق التماثل، أو صور تتم ارتباطاتها عن طريق التجاور Contiguity، وثمة تفريق آخر تقدمه ((سيبولد)) Siebold[3] بين صور ذات انطباع متجمع Collective .

مؤلفة من انطباعات حسية، وبين صور ذات انطباع متحول، أي قائمة على تحويل كيفية حسية إلى أخرى، وشبيه بهذا التفريق ذلك التفريق الذي أقامه ((أومالي)) [4] بين نوع تتماثل فيه الحواس ودعاه بالتماثل الداخلي <<Intersense analogy>> وبين نوع آخر تشترك في صنعه الحواس وسماه الإحساس المتزامن <<Clinical synaeshesia>> ويرمز النوع الأول إلى تشابه في الصفات التي تدركها حواس مختلفة ويمكن ردها إلى حاسة واحدة، ويقول إن هذا اللون قديم وهو الجدير بالدراسة الأدبية، أما النوع الثاني فيعرفه بأنه إدراك انطباع حسي بصورة غير إرادية أو عن طريق إحدى الحواس أو حتى تذكر أو استرجاع المنبه الأصلي للحاسة المنارة، ويرجع هذا الضرب وهو الأكثر شيوعاً وخاصة في الوقت الحاضر – إلى الفترة البدائية فترة اضطراب الحواس واختلاف كيفيتها، ويقول إن هذا الضرب أقرب إلى الدراسة النفسية أو المرضية لأنه يعبر عن إحساسات شاذة متداخلة وغير طبيعية.

ومهما يكن من أمر هذه الأنماط والضروب فيمكن أن نرتد بالظاهرة تاريخياً إلى الأب ((كاستل)) ومحاولته تقديم اللحن المرئي[5] وإن كان بعضهم – مثل أومالي في دراسته الآنفة الذكر

1- انظر:

<< Lit. Synaesch>>, JPP, Vol. IX . P. 496 Danway , E. <<creative imagination>> . P. 95.

2- وانظر أيضاً:

Ulmann, S.D. << Composite metaphors..,>> RES, pp. 219 – 28 . 1942

3- المرجع السابق.

4- انظر:

O'Malley, G., <<lit. synaestesia>>, No. 4, PP. 393 – 411, June 1957 8

5- انظر الفصل الأول من كتابنا ((الشعر بين الفنون الجميلة)) دمشق 1983

يردها إلى أبعد منه، وبعد ((كاستل)) جاء ((ديدرو)) وتوصل عام 1751 عن طريق دراسته لتبادل المدركات الحسية لدى المصابين بالعاهات إلى أن الحاسة عندهم تقوم بمهمة الأخرى، وضرب لذلك أمثلة منها: أن ضريراً استطاع أن يميز بين ألوان الثياب بوساطة اللمس، وأن آخر نسب صوتين سمعهما إلى رجلين مختلفي البشرة، ثم أتى ((روسو)) وهاجم نظرية المزج بين الفنون بعامة ونظرية ((كاستل)) بخاصة إلا أنه في إلحاحه على الإيحاء كقيمة جوهرية للفن يسير في الطريق نفسه، وخلاصة رأيه في هذا الصدد أن الإيحاء هو السبيل الوحيد لأية وساطة فنية حين تستغل طبيعة وساطة الفن الآخر، وتقوم بمهمتها، فاللحن يلون، والموسيقا ترسم لوحات، والمشاهد تعزف مقطوعات، وبكلمة أخرى يمكن للعين أن تسمع وللأذن أن ترى ولكن عن طريق الإيحاء وبوساطته فحسب.

وبعد ((روسو)) ومع محاولات تقريب الشعر من الموسيقا، أو رفع الموسيقا إلى درجة عليا تخضع لها الفنون جميعاً، طفت الظاهرة إلى السطح، وتلاحمت خطوطها حين راح كل فنان يقرأ الكلمات بأذنيه، ويسمعها بعينيه، ففي أعمال تيك Tieck نعثر على مثل هذه التعبيرات: ((ألوان الورود تغني، وأشكالها ترجع الصدى))، و ((اللون والشذا واللحن أسرة واحدة تذيع أسرارها)) و ((تتلاشى الموسيقا مثل عاصفة من الضوء الأزرق))، وهي تعبيرات نجد ما يشبهها عند ((هوفمان))، و ((ألفريد دي موسيه)) وغيرهما...

ثم تشيع الظاهرة بإعلان ((بودلير)) عن التجاوب كمبدأ أساسي في تعبيره الفني، ويقول في ((السونتو)) المطابقات Correspondences: ((إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب))، وبهذه الصيحة وضع نظرية العلاقات التي تربط عوالم الحواس الخمس وموضعها الصحيح وإن لم يتعرض للطعوم، وجعل من النظرية وسيلة حسية لتوسيع نطاق الشعر موضوعاً وأداة... وبعده جاء ((رامبو)) فأصر في ((السونتو)) الحروف الصائته ((Vowelles)) على أن أصوات الحروف تمثل ألواناً معينة، فالحرف A يمثل اللون الأسود، و E الأبيض، و I الأحمر، و U الأخضر، و O الأزرق... في حين أن بعض هذه الحروف توحي لفنان آخر كرينيه غيل Rene Ghil بألوان المغايرة، فـ O مثلا يوحي إليه باللون الأحمر وليس الأزرق وهكذا... وما أن أشرف القرن الماضي على نهايته حتى ظهر المصطلح عام 1891 في معجم القرن Century Dictionary، وبعد ذلك بعام استعمله جول مييه Jules Millet بمعناه المحدد في أطروحة عن ((السمع الملون Audition colore e قدمها إلى جامعة مونبليه عام 1892)).

وإذا ذهبنا نفحص معظم العلاقات في الصور المتجاوبة فإنا نـرى أنهـا سـارت في اتجـاهين أو تركزت في مقولتين: اللـون المـسموع واللحـن المرئـي . وفي هـاتين العلاقتـين تتجـاوب الأصـوات والألوان وتتداخل، غير أن النظرية لا تقف عند هذا الحد وإنما تتجاوزه لا إلى بقية الحـواس فحـسب بل إلى أن تجعل من المجردات مدركات حسية تارة سمعية وأخرى لونية، وسواء أكانت هذه أم تلـك فإن فهم طبيعتها لا يمكن أن نقيمه على أسس أقرب إلى المرض منها إلى الصحة كما فعل ((بابيـت)) حين زعم[1] أنها دليل مرض واضطراب في أعصاب الشخـصية والمجتمـع ورؤاهـا، وإنـما يجـب أن نقيمه على العلاقات ذاتها ونفحصها ونسبر غورها ونستسرها ونتساءل مـاذا تقـدم لنـا في مثـل هـذه التداخلات من إدراك متزامن أعمق للون وللسمع وللعلاقة بينهما، وفي ظننا أنها تفعـل ذلـك وأكثـر فهي تلقي أضواء على فن الكاتب وعلى شخصيته الإنسانية، ولعل عذر أولئـك الـذين جعلـوا منهـا دليل مرض عصابي هيام بعض الشعراء بها وانصرافهم إليها وإلحاحهم وقصدهم إياها قصداً بمسوغ حيناً وبلا مسوغ أحياناً كثيرة، غير أن التفريق هنا ـ وهذه هي مهمة الباحث – بين التجاوب المـرضي والتجاوب الفني سهل للغاية، فإذا كان الشاعر يـستخدم صـوره لـذاتها، يفتعلهـا افتعـالاً ويبرزهـا باستمرار حتى تبدو رقعاً في نسج عمله دون أن تساعد على نقـل الأثـر الفنـي، حكمنـا بأنهـا ظـاهرة مرضية وعابثة لا قيمة لها على الإطلاق، أما إذا كانت مصهورة في الكـل العـام لا تـشد الانتبـاه إليهـا مباشرة ولذاتها، وكانت تحمل كما تحمل باقي أنماط الصور المستخدمة ((ثيمة)) العمل، تعـبر عنهـا، وتقول فيها، وتتكامل بها وبالموقف الشعوري الصادق قلنا عندئذ إنها صور فنية لأنها صـور وظيفيـة وصور رؤى.

وربـما كـان في اسـتطاعتنا أن نبـدأ فهمنـا لطبيعـة الـصور المتجاوبـة باتكائنـا عـلى العـاملين الأساسيين اللذين يكمنان وراءها ووراء معظم ضروب الصور الفنية وهما: وحدة الرؤية والانكفـاء على النفس، والعامل الأول أشرنا إليه مراراً ويهمنا منه أن ندرك مدى الآثار التـي يخلفهـا في الموقـف الكلي لحياة الإنسان وانصهار مشاعره في شعور واحد، وتلقيه المدركات بجميـع حواسـه معـاً لا بهـا منفصلة ... والعامل الثاني هو إهمال الواقع الخارجي المادي مؤقتاً أو عدم الاعتماد عليه اعـتماداً كليـاً،

1- انظر :

Babbitt, L., << The New Laokoon>>

والانكفاء على النفس للتعبير عن مكنوناتها وعن أعماقها، وفي هذا الانكفاء تتحول الإحساسات من وضعها القديم كصفات في الأشياء إلى وضعها الجديد كانطباعات وتأثرات، ومع هذا التحول تتبدل العلاقات بينها من ملاحظة التعارض إلى الإحساس بالتداخل، تداخل وقعها في النفس وتقاربه، وقد عبر عن ذلك ((هارتمان) Hartmann حين قال[1]: (... لا في الحلم ولا في الغيبوبة التي تسبق الوهن بل في صحوتي أسمع موسيقا وأرى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً ما بين الألوان والأصوات والعطور، ويخيل إليّ أن هذه الأشياء كلها وليدة شعاع واحد من الضياء ينبغي أن تجتمع في نشيد عجيب ..))، وعلى هذا الأساس ننظر إلى طبيعة العلاقات في الصور المتجاوبة فهي لا تمثل الكيفيات المكانية المقيسة وإنما تمثل الكيفيات المكانية النفسية، وكل ما ترتبط به من الكيفيات الأولى هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها، وعندما يختلط تشكيل المرئيات أو المسموعات أو غيرها بتشكيل الصفات الأساسية في المدركات لأسباب حدسية تبرز الصور المتجاوبة كتركيبات لها طبيعتها التي تقدر وحدها على حمل الإحساس المعين.

وتفسير شكل الصور المتجاوبة البلاغي إن جاز هذا الاستعمال هنا لا يحتاج إلى عناء، فإذا كان ((الجامع في كل)) أساس الأبنية الصورية التقليدية القائمة على المشابهة فإن ((الجامع في النفس)) هو أساس الصور المتجاوبة وأساس الاستعارات بين ضروب حواسها، وهو أساس لا ينقل أو يستعير من مجال حسي إلى آخر مثله لشبه بينهما، وإنما ينقله من مجال شعوري حي إلى آخر لا يقل عنه في ذلك لاتفاق في الأثر الوجداني الذي يحدثه كلاهما، وتؤكد اللغة من حيث كونها رموزاً مثل هذا الاتفاق حيث تستخدم لتثير في النفس أحاسيس خاصة، وما دامت الأصوات والألوان والعطور تنبعث من مجالات وجدانية حية فإن نقل صفاتها باللغة الرامزة يساعد أي مساعدة على نقل الأثر النفسي المقصود.

إن الصور المتجاوبة تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جراءها الأفق الأوسع للمجاز وللفن على السواء، وسنحاول أن ننصرف إلى دراستها كما تجلت في شعرنا العربي الرومانسي مبتدئين بإراءة اتجاهات التحويل العديدة

1- انظر كرم أنطون غطاس ((الرمزية في الأدب العربي الحديث)) / 92

في الجدول الآتي:

صورة متجاوبة ومزدوجة

محولة

من

إلى

المجموع	صوتية	بصرية	ذوقية	لمسية	شمسية	تجريدية	نوع الصورة
73	0	38		7		37	صوتية
56	41	0	5			10	بصرية
4		4	0				ذوقية
9	9			0			لمسية
13	13				0		شمسية
153							

يبين الجدول ما يلي:

1) تزيد نسبة الصور السمعية المحولة إلى بصرية عن الصور البصرية المحولة إلى سمعية زيادة طفيفة مما يناقض للوهلة الأولى الزعم الذي ذهبنا إليه من أن اتجاه الفترة كان من البصر إلى الصوت ومن الرسم إلى الموسيقا، ولكن علينا ألا نسرع بذلك، فمع أن نسبة الزيادة ضئيلة جداً فإنَّا يجب أن نضيف إلى حسابنا الصور اللمسية والصور التجريدية وإذ ذاك يتبين أن مجموع الصور المحولة إلى صور صوتيه هو (72) ونسبتها إلى الكل العام تقريباً النصف، وأحْسبُ أن هذا يجعلنا نجزم مطمئنين بأن معظم التحويلات كانت تسير نحو الصوت والموسيقا.

2) معظم الصور المحولة أخذت بالترتيب من المجالات الآتية: الصوت (62) صورة بنسبة 41٪، والبصر (42) صورة بنسبة 27 ٪، والتجريد (37) صورة بنسبة 24 ٪ واللمس (7) صور بنسبة 4.5٪ والذوق (5) صور بنسبة 3 ٪... أما المجالات التي حولت إليها فهي على الترتيب الصوت (72) صورة بنسبة 47 ٪ والبصر (56) صورة بنسبة 36 ٪ والشم (12) صورة بنسبة 8 ٪ واللمس (9) صور بنسبة 6٪ والذوق (4) صور بنسبة 2.5٪.

3) العلاقة الرئيسة في الصور التحويلية كانت تتم في نطاق الصوت والبصر، وهما حاستان شريفتان بل وربما عدتا أرقى الحواس، وما حول إليهما من الحواس الدنيا أقل مما حول منهما إليها، ولذلك نستطيع أن نزعم بأن التحويل هنا كان يتجه – إذا أغضينا مؤقتاً عن العلاقة الأولى – من الأعلى إلى الأسفل. وتعليل هذا واضح إذا ربطنا الشم بشذا الأزهار وعبق الجسد ورائحة الخمر وهي معطيات أعلتها الفترة، وربطنا اللمس بالشكل والوزن على مستوى الشكل البلاغي، وباللذة والشهوة على مستوى المضمون.

وهذه كلها ملاحظات عامة على الجدول، ونظن أن تخصيصها والحديث عن طبيعة التحولات لدى كل شاعر بعينه واتجاه علاقاته هو ما يجدر أن نفعله الآن:

من بين الشعراء الذين ندرسهم أربعة تبدو الصور المتجاوبة في إنتاجهم وقد أخذت مكانها جنباً إلى جنب مع بقية الأنماط الصورية وهم: أبو شادي (45) صورة أي بنسبة 29 ٪، علي محمود طه (30) صورة بنسبة 19 ٪، ناجي (25) صورة بنسبة 15 ٪، محمود حسن إسماعيل (36) صورة بنسبة 24 ٪.

1) تتعادل لدى أبي شادي الصور المحولة من الصوت إلى البصر مع الصور المحولة من البصر إلى الصوت ونسبة الأولى إلى الثانية 21/ 18 ـ 116.5٪، وسبب هذا التعادل تقريباً هو تزاوج القيمتين التصويرية والنغمية في شعره وإلحاحه عليهما، وإشاراته الدائبة إلى أن عالمه عالم نغم وظلال وأضواء، ومن أمثلة الصور الأولى قوله 5 / 483:

يبصر اللون صامتاً في افتتان

وقوله 15 / 39:

أينما سرت لم أجد غير أنغا ◦ مٍ تراءت نحتاً وزهراً ولونا

ومن أمثلة الصور الثانية قوله 15 / 89:

تمر أمامي فترة إثر فترة من العمر ◦ لم تسدل عليها الستائر
ومنها شبيه الصبح غنى ضياؤه ◦ ونافسه نبت ونحل وطائر

وقوله 15 / 21:

أي دنيا هذي التي ترقص الأضوا ◦ ء فيها ويصبح الضوء لحنا

وما عدا ذلك فثمة صورة تتحول من التجريد إلى البصر غالباً وأخرى تتحول من البصر إلى الذوق الذي يقوم عند الشاعر على الشراب وحده كقوله 9 / 29:

وأشرب هذه الألوا ن من نور يداعبني

شرابي منك أضواء وقوتي أن تناجيني

وقوله 15 / 21:

نشرب النور ملء أمواجك الحيرى سكارى ونرفض الخمر عينا

وككل ظاهرة لم تزل في بدايتها هكذا اتسمت طبيعة الصور المتجاوبة عند شاعرنا، فهي ساذجة أقرب إلى الحوفية والإشارية، وضاحة شفافة بل وعامة أيضاً، ويبدو ذلك في اعتمادها على التشبيه الاثنيني كقوله 1 / 29:

إذا استمعت إليك فتنت من توقيعك

كأن سمعي لديك عيني بمجلى ربيعك

وفي اتكائها على اللحن أو اللون دون أي تخصيص في درجاتها كما يتضح في الأمثلة السابقة.

2) مع علي محمود طه ترجح كفة الصور المحولة من بصرية إلى سمعية حتى تكاد الأولى تشيع، ونسبتها إلى الكل العام 25 ـ 72 35 ٪ وإلى صوره وحده 25/ 30 ـ 83٪، وتعليل ذلك بالنسبة إلى شاعر يتكئ على موسقة الكلمة لا يحتاج إلى بيان، ولعل هذا الرجحان أن يؤكد ما أسلفناه من أن الشاعر يملك خيالاً سمعياً يستغرق عليه حواسه ويدفع في الوقت نفسه تلك الآراء التي تجعل منه شاعراً يتوسل بالكلمة المصورة ويعتمد على حاسة البصر[1] ومن أمثلة صوره المتجاوبة قوله 1 / 3:

أفق الأرض لم يزل في حواشيـ ـه صدى حائر بألحان

وقوله 1 / 170:

وجرى شعاع البدر حولك راقصاً طرباً على المرج النضير الزاهر

---

1 من ذلك ما ذهبت إليه ((نازك)) في كتابها عنه والسيد تقي الدين في أطروحته الجامعية بعنوان ((علي محمود طه)).

وقوله 2 / 10:

أغار عليك من ساب   كأن لضوئه لحنا

وقوله 2 / 66:

وشوارد هز النجوم رويُها   والكون مصغٍ والشعاع مصفق

وقوله 2 / 130:

فأصغى إليه الضوء من صفو جذلان   وأضفى على الوادي شعاع حنان

وأغلب صوره المتجاوبة الصوتية إما أن تقترن بالصمت دلالة على رهافة الحاسة أو تقترن بالحركة دلالة على النشوة والطرب، وهي هنا وهناك محاولات لخلق الأثر المعين والجو المقصود اللذين يريدهما الشاعر، والكيفيات أو المدركات الحسية في شعره – علاوة على عمومية الكثير منها – محدودة ومعدودة ولا تتجاوز اللحن والصدى والضوء والصمت والإصغاء والرقص ... فمن هذه يشتق الأبنية المتجاوبة لصوره، ومما يلفت النظر فيها أنها أقرب إلى المادية والحسية وأبعد ما تكون عن التجريد الذي يظهر نادراً في شعره.

3) في شعر ناجي يتوارى تقريباً التحويل من البصر إلى السمع وبالعكس ويشحب ليحل محله التحويل من التجريد إليهما معاً وبنسبة واحدة . فالنسبة إلى الكل العام 20 / 37 هي 54٪ وإلى الخاص 20 / 25 80 ٪، ولعل هذه تشكل معظم ضروب الصور المتجاوبة عنده (الأماني البيضاء، المجاهل الخرساء، الأحلام السوداء، الحقيقة البيضاء، الفراغ المظلم، الأبد الأسود، اللانهاية الخرساء، الظلمة الخرساء، الليل الضرير، السراب الخؤون، الهوى المجروح ... وإن كانت التعبيرات الثلاثة الأخيرة غير تجريدية) ومن أمثلة ذلك قوله / 41:

تركتنا وخلّفت ليل شك   أبدي والظلمة الخرساء

وقوله49:

قد ينام التراث جيلاً فجيلاً   غافياً في مجاهل خرساء

- إذ يرى فيك نائباً وخطيباً   دامغاً بالحقيقة البيضاء

وقوله 56:

والعباب العريض والأفق المو   حش واللانهاية الخرساء

وصوره المتجاوبة الصوتية لا تلح على نغمة أو لحن وإنما تقوم على ((الخرس))، أما الصور البصرية فتعتمد على لونين أساسيين يقابل بينهما باستمرار هما البياض والسواد، وعن طريق هذه الثلاثية الصورية الدائرة في شعره (الخرساء – البيضاء – السوداء) يحقق ناجي ما ينشده من تعبير خاص عن تجربته الشعورية التي عرضنا لها وما يبغيه من إيحاء أو تأثير.

4) يختلف محمود حسين إسماعيل في صوره المتجاوبة عن بقية الشعراء في أنها تتجه لديه من الصوت أو الأذن إلى اللون أو البصر على الأكثر، وإلى اللمس والشم على الأقل، ونسبتها إلى الكل العام والكل الخاص هي 22 / 42 52٪، 22/ 36 61 ٪، بصرية و 3/ 7 43 ٪ لمسية، و 7/ 12 58 ٪ شمية ومن نماذجها قوله 1/ 118:

يكفيك أن تخلد   ألحانك البيضاء

وقوله 1 / 99:

معنبر اللحن إذا ما شدا   ورجع الأنغام في فجره

وقوله 2 / 157:

من له؟ آه، من لأنغامه السو   د إذا بثت الليالي أنينه

كم شدا في ظلالها ناعم اللحن   وألقى على يديها رنينه

وقوله 6 / 33:

على بابكم بُحَّ صوت الضياء

وقوله 6 / 70:

وفي ليلة فجرها في السفوح   ظلام يغني وضوء ينوح

وإذا تتبعنا جميع صوره المتجاوبة في علاقاتها فإنَّا نجد أن الألوان الأثيرة لديه هي الأسود والأبيض والأخضر والأصفر... والروائح هي العنبر والمسك وعطر الأزهار... أما درجات اللمس

فإنه يفضل النعومة والليونة والرقة والصفات الحانية كلها، وجميعها أشد ميلاً إلى الحسية منها إلى الذهنية، والقطب الوحيد الذي يعمل لديه هو الانطباع المادي الذي يتلقى ككيفية خارجية، ومع ذلك فإن العلاقتين سواء في ضوء المرئيات أو المشمومات أو المحسوسات سريعاً ما تتناغم وتتساوق وتندمج في وحدة متداخلة تحيلها من وضعها المباشر المتقابل إلى وضع آخر متشابك تلتحم فيه الصلات.

وليس من شك بعد ذلك في أن هؤلاء الشعراء في محاولاتهم تقديم اللحن المرئي أو اللون الموسق والرائحة الموقعة وسواها من العلاقات المتراسلة أو الأحاسيس المتزامنة كانوا يحملون بداية الظاهرة التي سرعان ما رأى فيها أولئك الذين أتوا بعدهم من رمزيين وواقعيين عالماً رحباً رحب النفس، متسعاً اتساع القلب، ممتداً امتداد الروح فأغرقوا فيها وجداناتهم واستخرجوا من أغوارها العديد من الرؤى، وأقاموا على أساسها الكثير من العلاقات التي تستحق دراسة مستقلة قائمة بذاتها.

ثالثاً - الصور الحركية والمتحركة

الفرق بين الصور الحركية والمتحركة أن الأولى حركة في الخيال أما الثانية فحركة في الخارج، وبكلمة أخرى الأولى تحريك للموضوع الذي لا يملك حركة في حين أن الثانية رصد لحركة الجسم المتحرك، وكلا النوعين من الصور وجد في التيار التقليدي وكان يقوم غالباً في صور الاستعارة المكنية، إلا أن وجوده كان شاحباً ولا سيما النوع الأول الذي يمت بسبب كبير إلى الدور الذي يلعبه الخيال كطاقة إدراكية، ونستطيع في هذا المجال أن نقيم فاصلاً بين التيارين التقليدي والرومانسي على أساس الثبوت والتحول فالأول ذو رؤية ثابتة يدعمها الموقف العام الخارجي للإنسان وطبيعة إدراكه المادي الذي يقف عند حدود الأشياء ثم خياله التفسيري أو البياني الذي ينتج صوراً وصفية وبصرية... أما الثاني التيار الرومانسي فذو رؤية متحولة ونامية يقوى فيها موقف إنسانها الداخلي واعتقاده أنه في حالة سفر مستمر، وطبيعة إدراكاته الحدسية وفهمه الجديد للزمان والمكان كقيمتين أو كيفيتين متداخلتين في عملية التلقي. ثم خياله التشكيلي الخلاق الذي يولد الأبنية الحركية[1]، وليس من شكٍّ في أن كلتا الرؤيتين وما يتبعهما من ظواهر قد خلفتا آثارهما في الصور التي كانت تقوم على المستوى الأول التقليدي مسطحة جامدة بذاتها ولذاتها، وتقوم على المستوى الثاني الرومانسي عضوية نامية بأبعادها الغائرة وعلاقاتها العديدة المتشابكة.

---

1 عن حالة السفر يقول المازني / 97:

طول البقاء لكم إنا على سفر   يريفنا آكل للناس مبطان

أما عن عملية التلقي فيبدو من خلال وجهات نظر معظم الرومانسيين أنهم يذهبون إلى أننا عندما ندرك شكلاً مكانياً أو موسيقياً فإن إدراكنا يصحبه عادة نشاط حركي له علاقة وثيقة بهذا الإدراك، ولا نستطيع في أية حال أن نهمل الدور الذي يلعبه هذا النشاط في تفسير ما يحدث في تجاربنا للفنون.

ولو أنَّا عدنا إلى الكثير من صور الشكل البلاغي ابتداء من العاطفية حتى التقمصية لوجدنا أنها كانت تبنى بناءً حركياً يستمد حياته غالباً من الفعل المستعمل بدلاً من الاسم، وقد قلنا إن الفعل حركة بينها النعت سكون، ومن ذلك قول علي محمود طه 1 / 33:

قد تمشى خلال غرفتك الصمـ   ـت ودبّ السكون في الأعماق

غير هذا السراج في ضوئه الشا   حب يهفو عليك من إشفاق

في هذين البيتين يحرك الشاعر الصمت والسكون ويهب حركة الحياة لضوء السراج، وقد استطاع بذلك أن يخلق الجو الذي يريده، جو الوحشة والهمود، وها هنا وجه المفارقة فلكي ينشر الصمت ويوحي بالسكون يلجأ إلى تحريكهما حتى يستغرقا المكان والزمان معاً، وهذه هي مهمة الصور الحركية التي تحيا بالخيال، إنها تسيرِّ الجماد، وتوقف الحياة، وهي هنا وهناك لا تقوم بطبيعتها المادية فحسب بل بطبيعتها النامية المتطورة التي تنبع أصلاً من الرؤية المتحولة والمتغيرة، وربما تعبنا إذا حاولنا أن نستقرئ هذه الصور وضروبها المتعددة فالواقع أنها طبعت أغلب الأنماط بطابعها الخاص، فنحن نراها في تعاقب الزمان على الأشياء، وفي تعاقب الظل والضوء على الموضوعات، وفي تحول اللون وتبدله يتحول المعنى وتبدله بعد أن كان ثابتاً ثبوت الشكل في التيار المحافظ، وفي تحريك المشاهد والمرئيات شتى الحركات ورؤيتها في شتى الأوضاع، وفي غير ذلك من الظواهر والملامح، هذا علي محمود طه يقول عن حانة الشعراء 3 / 16:

وزهت بمصباح جوانبها   صافي الزجاجة راقص اللهب

- وكأن ما حواليه من صور   متحركـــات ذات أنفـــاس

وهذا ناجي يقول / 230:

ويزحف الكون على خاطري   كأنه في مقلة الساهر

سك من الرعب بلا آخر   يعب عبَّ الأبد الزاخر

ويقول:

وكأنني طفل بها وخواطري   أرجوحة في لجها المتلاطم

ويقول محمود حسن إسماعيل 1 / 34:

لاح فيه نخيلها خافض الرأ   س لطيف في خاطر الصوفي

وغير ذلك من الأمثلة التي نجد بعضاً منها في الشكل البلاغي وبعضها الآخر موزعاً في بقية أنماط الصور، وترجع جميعها إلى الإيمان بوجود الحياة – والحركة رمز لها – في الأشياء، ثم في قدرة الخيال على رصدها وإدراكها . ومع ذلك فرغم كثرتها الظاهرة في التيار الرومانسي وارتباطها الوثيق بمبدأ التحول فإنَّا لا يمكن أن نتلمسها على أسس دائرية أو مستقيمة أو منحنية كما يفعل دارسو الشعر الأجنبي لسبب بسيط هو أن شعراءنا يفقدون الأسانيد الفلسفية الخاصة التي تحدد شكل رؤيتهم وبالتالي شكل صورهم الحركية.

وإذا تحولنا إلى الصورة المتحركة فإنَّا نرى أن الرومانسيين أغرموا برصد الحركة الخارجية للموضوعات وملاحظة تحولها ومدى تأثير تعاقب الزمن فيها، ولعل أهم حركتين اثنتين وقفوا عندهما هما حركة البحر وحركة الريح، بعدِّهما بديلين موضوعيين أو مقابلين للنفس الإنسانية في ثورتها وهدوئها، وتارة ما يمتزج النوعان من الصور لدى بعضهم وتارة ما ينفصلان، ولكنهما هنا وهناك جزءان لا يتجزآن من الصور الكلية لهما، يقول المازني / 183 (وانظر / 281):

كالبحر حين تهب الريح عاصفة   صدري يخبط بطنانا بظهران

ويقول شكري / 334:

والنفس بحر زاخر   والشعر من موجاتها

ويقول ناجي / 184:

صورة للبحر أم صورة نفسي   عندما النفس من اليأس تثور

قد علا الموج وقد عزَّ التأسي   لم يعد إلا عباب وصخور

ويمكننا أن نجد بعض الاختلافات في صور البحر المتحركة عند الشعراء فالمازني يلح على الحركة الصاخبة فيقرنها بالضوضاء، أو يرى فيها السكون بعد الفورة، يقول/ 73 (وانظر / 145):

القلب يمٌ لا قرار له   جم العواصف مزبد القنن

وقد كان يعجبه أن يقف عند تلاشي الموج في الشاطئ أو تداخله في بعضه بعضاً/ 97:

وإنما الناس كالأمواج بعضهم في بعضهم غائب والعيش ميدان

أما شكري فإنه يؤثر تبعاً لموقفه الجانب المظلم من الحركة – إن صح التعبير – فهو لا يرى البحر إلا إحدى رؤيتين كلتاهما تقترن بالدهر وتوازيه، الأولى حركة الدفع المكونة من موج زاخر وريح عاصفة وسفين هي حيوات الأنام وأعمارهم، يقول / 211:

وما الدهر إلا البحر والموت عاصف عليه وأعمار الأنام سفين

والثانية حركة الغدر العاصفة التي تبدأ بمنح الأمان وتنتهي بالتجهم والغضب، يقول / 118:

- إذا الجو جهمٌ والرياح كتائب وإذ أنت مقبوح السريرة غادر

والرؤيتان أو الحركتان يجب أن تصيرا إلى حيث قدر لهما إلى الموت الزؤام / 199 (وانظر 444):

وإنما الدهر بحر لا انتهاء له والناس غرقاه والبؤسى دواهيه

ومع أبي شادي تتغير طبيعة الصور الحركية حيث يتكئ على العلاقة بين الموج والصخر، أو يقف عند تلاطم الأمواج وتدافعها، أو يرصد – وهذا نادر – فناءها، والعلاقة الأولى الجدلية – شأنه دائماً – تنتهي بهزيمة الموج الذي يمثل لديه الزمن والناس على الصخرة الصلدة التي يرمز بها إلى نفسه وقلبه في صراعه وحربه مع غيره، يقول 7 / 23 (وانظر 9 / 2):

رأيت به الأمواج ملء اصطخابها تقاتل مثل الحظ في عمري البالي

وتلتهم الصخر الأشم أمامها كما طوّح الدهر الخؤون بآمالي

ويوحي إليه تلاطم الأمواج بتلاطم العواطف وشبوبها 11 / 34، ويشير غناؤها إلى فناء الأعمار أو لنقل بالراحة النفسية 7 / 23، وفي صوره المتحركة البحرية تتجلى ظاهرتان سنعثر عليهما عند من أتى بعده، أولاهما أن البحر يملك صورته الفطرية العليا فهو هادم وبانٍ في آن 11 / 7:

دنيا حواليه يبنيها ويهدمها كالموج يهدم ما يبنيه في آن

وأن حركته تزيل كآبة الشاعر وهمه حين يرى فيها حياته، وينشد لديها أمانيه 11 / 13:

أحن إليك تحناني لأصلي   وأصلي فيك جذاب مهيب

فخلـيني إذن أفنـى وهمـي   ففيك يبدد الروح الكئيب

وعندك ينشد الموج الأماني   ويلتجـئ المعـذب والأديـب

ولدى الملاح التائه ترتبط حركة البحر الرئيسة بحركة شراعه في رحلة الحياة، وتترجح بترجحها، ففي البداية تسير هينة لينة 1 / 133:

يا ليلة قد ذهلنا عن كواكبها   في زورق بين ضفات ولجات

يسري بنا موهنا والريح تدفعه   كالنجم يسبح في علوي هالات

وفي النهاية تعصف وتزداد حدتها 4 / 37:

وحيدة ! ويحي ! بلا راحة   مـا بـين مـوج طاغيـات قـواه

تجري بي الفلك كأرجوحة   حيرى بأقيانوس هذي الحياة

ويأتي ناجي فيرى رغم الشبه القائم بينه وبين البحر أنهما ليسا سـواء وأن حركـة البحـر تقـوم بالتمرد والعنف والطغيان في حين لا تمثل لديه حياته سوى الزبد الطافي، يقول / 41:

إنمـا يفهـم الـشبيه شـبيهاً   أيها البحر! نحن لسنا سواء!

أنت باق ونحن حرب الليالي   مزقتنـا وصـيرتنا هبـاء

أنت عات ونحن كالزبد الذا   هب يعلو حينا ويمضي جفاء

وقد عرض مرة لنسيم البحر اللطيف الهادئ إلا أنه لم يبعد إلا قليلاً حتى فاجأه البحر برشاشه الباكي وهديره الصخّاب الذي يشبه موصول الأنين والنحيب / 80:

وتلقـاني رشـاش كالبكـا   وهـدير مثـل موصـول النحيـب

وتكاد صور الريح المتحركة لا تنأى عن صور البحر المتحركة في درجات الحركة وفي معانيها ورموزها فإذا كان لعجم الموج تبيان وللماء رمز في لغاه فإن للريح أيضاً دلالاتها وأسرارها، ويبدو من تتبع معظم صور هذا الضرب أن الشعراء آثروا منه الصور ذات الحركة الطاغية العاصفة التي تتزاءر

فيها الأصداء، وتعول فيها النوائح وتنوح ولا تخلد إلى السكون أو الراحة إلا بالاضمحلال والفناء، وحتى هنا نجد بعض الفروقات الطفيفة في طبيعة الريح المتحركة عندهم، فالمازني يهمه من الحركة صوتها الذي تطرب له أذنه، ومن أجل ذلك فضل سكنى الفيافي والغدران وكهوف الجبال حتى يكون صوت حركة الريح أشد عصفاً وبالتالي ألطف وقعاً، مثله في ذلك مثل صوت حركة البحر وتلاطم أمواجه، وهما صورتان ممتزجتان معاً لدى الشاعر، يقول / 97 (وانظر 42):

خلي الرياح تناجيني وتعزف لي   فللرياح كما للناس ألحان

- يا حبذا الغار والأرواح نائمة   والبحر مصطخب والليل طخيان

أما شكري فإن صوت الريح وحركتها يحملان إليه الأنين والنحيب والشجون ويذكرانه بالموت ويوحيان إليه بالغربة والوحشة، وكلها قيم يرى فيها ذاته أو نفسه التي هي صنو الريح كما يقول وإن لم تعطف هذه عليها عطف القوي المغوار على الضعيف العاجز، وتخفف بعض ما أصابها من هموم العيش، يقول / 401:

يا ريح يا صنو نفسي طالما شقيت   قد خان نفسي أحبابي وأنصاري

أشكو إليك هموم العيش قاطبة   شكوى الضعيف لبادي البطش مغوار

يا ريح مالك من عطف ولا مقة   فما حنوي لقاسي القلب جبار

ولدى أبي شادي تقترن حركة الريح غالباً بالموت ولعلها بسبب ذلك وردت في صفتين: ريح وعاصفة، وكلتاهما سبيل إلى الدمار، يقول 9 / 1 (وانظر 12/ 23):

وصارت مهجتي الثكلى بحبي   كعاصفة ترامت في الرغام

وتقترب من ذلك طبيعة صور الريح المتحركة عند ناجي الذي يلفته فيها حركتها المترجحة وعصفها الطاغي، وكلاهما تعبير عن تجربته المريرة التي عاش أبعادها / 18 (وانظر 115 و 119):

رائحاً في لجة طاغية   غادياً في عاصف مضطرب

وبعد صور البحر والريح المتحركة نلاحظ ملاحظة عامة على الصور الحركية والمتحركة معاً تلك أن معظم الرومانسيين ألحوا فيها على الحركة السريعة الخاطفة التي سرعان ما تخبو أو تزول أو تنطفئ تعبيراً منهم عن تجاربهم سواء أكانت في ظل الروح أم في ظل المادة، فقد كانوا يجدون في

حياتهم القلق والحيرة والاضطراب ويشعرون أنهم يذيبون أيامهم كما تذوب الشموع أو كما يضمحل لهيب المصابيح، ويتجلى هذا واضحاً لدى شعراء عانوا في أعمالهم تجارب معينة مثل أبي شادي وعلى محمود طه وناجي ومحمود حسن إسماعيل، فعلى حين يكون العقاد وشكري في صورهما الحركية والمتحركة بطيئين متأنيين تبرز لدى هؤلاء الأبنية البلاغية وقد قامت على الحركة السريعة التي ما أن تبدأ حتى تتلاشى وتمحي، ونستطيع أن نسوق تركيبات كثيرة في ذلك مثل: خطف الشعاع، تلاشي الحلم، موت الشهاب، هوي النجم، خطف البرق، قصف الرعد، مرور الطيف، ومضة الضوء، خفقة المصباح، الحلم العابر، ومضة الرؤيا، البارق اللماح ... وألفاظاً مثل: القلق والاضطراب والحباب والتهافت والتأرجح والرفيف والدفيف ... وغيرها من التركيبات والألفاظ التي تدل دلالة واضحة على نمط الحياة التي عاشها الرومانسيون بقدر ما تدل على طبيعة رؤاهم الحركية والمتحركة على السواء.

والفروقات في تركيبات هذه الصور وما تشير إليه يسهل تبنيها، فأبو شادي يستعمل كثيراً كلمة الخطف التي تشير في جملة سياقاتها إلى أنه كان يحس إحساساً طاغياً – وهو في ظل عبادة الجسد – بانصرام الزمن وسرعة انقضاء متعات الحس فيحاول أن يتمسك باللحظة حتى لا تفلت من يده، هكذا ينشد 7 / 15 (وانظر 7 / 70، 9 / 10، 76):

وأقول للوقت السريع تمهلاً فيمر في خطف كمر ضياء

والشيء نفسه تلاحظه عند علي محمود طه في اتكائه على حركات الطيف والحلم والخفق والرف... التي تمت بنغمتها إلى خياله السمعي بصلة، وتمت بدرجة حركتها إلى شعوره العنيف بمرور الزمن وسرعة انفلاته كإنسان عجلان عابث، ويمكننا أن نعمم الظاهرة فنجعلها أيضاً مظهراً لإحساسه بانصرام عهد حبه الدفين الذي مرَّ في حياته مرور الرؤى خفيفاً كالطيف عابراً كالحلم. والاتجاه الأول نجده في قصائده العابثة التي يريد أن يتزود فيها من النعيم قبل أن يذهب الشباب، والاتجاه الثاني نجده في قصائد الذكريات والحنين التي يتردد فيها إلى صخرة ملتقاه، ويحج إلى ديار حبيبته، ومن أمثلة الاتجاه الأول قوله 2 / 39 (وانظر 3 / 38 و 61):

وساءلني القلب ماذا ترى فقلت أرى حلماً عابرا

ـ إذا أطلق الضوء أطيافه ولف بها خصرك الضامرا

ومن أمثلة الاتجاه الثاني قوله 1 / 73 (وانظر 1 / 132 و 170):

ما هي إلا لحظات قصار

تمر مثل الومض في عينه

وكلا الاتجاهين بعد ذلك إن فسرناهما بالظاهرة نفسها فليسا بمتشابهين لأنهما يعبران عن موقفين متغايرين: موقف العبث اللاهي وموقف الحب الولهان، ونظن أن إحساس الشاعر بهما كان إحساساً بسرعة انقضائهما وانفلاتهما رغم حنينه الدائب إلى أولهما ومحاولته الخلاص من ثانيهما.

ولدى ناجي نجد أن معظم الصور تعمل من خلال المفاجأة والصدام فنسمع صوتها، أو من خلال التذبذب والارتعاش والخفقان فنحس حركتها، وإذا ما أنعمنا النظر في هذين النمطين وفي صوره التي تحدثنا عنها والتي قامت على الانكسار والتهشم والانفجار فإنَّا نرى أن صوره الحركية صيغت على أساس استخدام الفعل الماضي، أي على أساس استخدام فعل انقضى زمنه وانتهى أو تلاشت حركته، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن شعره يقوم على الذكرى لا التأمل، ومن أمثلة صوره السريعة التي مضت حركتها قوله / 42:

خفق القلب له مختلجاً   خفقة المصباح إذ ينضب زيته

وقوله / 62 (وانظر / 65، 351):

راحوا بأرواح ظمـاء   يتهافتون على الفناء

جفت حلوق بعدهم   لم تلق دونهم رواء

وأخيراً ففي شعر محمود حسن إسماعيل تبرز أبنية الحلم في صوره الحركية والمتحركة كتركيبات رئيسة، وتعليل ذلك عند شاعر لم يعش حياته اللاهثة أو الروحية سهلٌ، فالحلم تعبير أو تعويض بديل عن حياة ((اليوتوبيا)) المتمناة، كما هو تعبير عن حياة اللذتين الروحية والجسدية السريعتين، إنه لحظة مكثفة يجمع فيها الإنسان أمانيه الماضية والحاضرة والمستقبلة كلها محاولاً أن يعيشها في غيبوبة أو ذكرى أو واقعاً عابراً لا يملك أن يمسكه، وهكذا كانت أبنية صور شاعر الكوخ توازي في حركتها حركة الحلم، إنها تعبير عن لحظات السعادة التي يتمناها ولا يجدها، يقول 1 / 74:

وترشف من كوثر رائق   كحلم العذارى رفيق السرب

ويقول 1 / 81 (وانظر 1 / 103، 6 / 70، 1 / 109، 2 / 121):

وأرقصنا أغانينا فرفت مثل أحلام

لقد كانت الصور الحركية والمتحركة عند هؤلاء الشعراء كما كانت معظم صورهم تعبيراً عن تجاربهم وما يحسون، وإذا كانت في أصواتها ونغماتها ومفارقاتها وتجاوباتها وأشكالها البلاغية قد حملت رؤاهم فإنها في حركاتها على اختلاف درجاتها لم تبعد عن هذا القصد بل احتوت حياتهم البطيئة واللاهثة، العابرة والمستأنية معاً.

رابعاً - الصور اللونية والضوئية

للون والضوء – وهما رصيفان متآخيان – تاريخ طويل[1] يبدأ ببداية الإنسان وعالمه المرئي الواسع حيث لعبا لديه إلى جانب الشعائر دورهما الحسي الهام في التنبيه والتأثير، ثم تطورا بتطور حياته الذهنية والعاطفية وبتطور ثقافته وحضارته، ومع ذلك فقد ظلا خلال امتدادهما السحيق إلى أن بدت تباشير القرن التاسع عشر دون دراسة جادة، بل دون أن يحدث في طريقة استعمالها أي تغيير يذكر، وما أن تلامحت إرهاصات الثورة الرومانسية حتى أصابها ذلك التطور الذي مسَّ كل شيء، وظل يرقى صعداً ويتنوع ويغنى ويتعدد بتعدد المذاهب والتيارات حتى عصرنا الحاضر، وسنحاول أن نرصد هذا التطور رصداً أفقياً سريعاً كمدخل لدراسة الصور اللونية والضوئية في شعرنا الرومانسي الحديث.

في التيار القديم – منذ الإغريق وحتى عصر النهضة – كان يعد اللون ملمحاً من ملامح الشكل، وكان يُتَّكأُ في فهمه على طبيعته المادية سواء عُدَّ عنصراً طبيعياً من عناصر العالم المرئي أو عُدَّ عنصراً جمالياً يخضع لقانون التماثل ويحكم عليه في ضوئه، ولم يبعد عن هذا الوضع في استعمالاته الأدبية نثراً أو شعراً حيث لعب دوراً بارزاً في الوصف كحلية تابعة أو زائدة يدبج بها الكلام ويزين، وعندما جاء القرن السابع عشر وحدث ذلك التحول في علم البصريات انتقلت مشكلة اللون من نطاقها المادي إلى نطاقها الحياتي، وبكلمة أخرى انتقلت رؤية اللون من النظر إليه في نفسه إلى النظر

1 اعتمدنا في هذه الدراسة التاريخية على:
Skard, S <<The Use of color in lit>>, PAPS, No. 90, PP. 103 – 249. 1946

إليه في أثره كمنبه للنفس الإنسانية، وكان المنتظر من خلال هذا الانتقال العلمي أن يطرأ بعض التغيير في الموقف الفني على الطريقة التي يستعمل بها، ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث فقد كانت تقاليد التيار المحافظ التي ظلت تحكمه أقوى من التغيير إلى أن جاء القرن التاسع عشر.

لعل أهم تطور أصاب اللون في هذا القرن أنه نقله ثلاث نقلات هامة أولاها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية، أو إلى طبيعة ((سيكولوجية – فيزيولوجية)) وثانيتها من رؤيته عنصراً من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصراً من عناصر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير، ومن الطبيعي ألا تتم هذه النقلات دفعة واحدة وإن أخذ بعضها برقاب بعض، فمنذ منتصف القرن الثامن عشر لوحظ لدى الفنانين استخدامهم للصور المتجاوبة أو المزدوجة القائمة على تحويل الكيفيات الحسية، وفي عام 1774 حلل ((ابرهارد)) **Eberhard** الألوان الصافية الرئيسة وربطها بالقيم الشعورية للإنسان، وعدَّ حديثه في ذلك أول حديث – تقريباً – عن معنى اللون ومدى علاقته بالعاطفة، ثم جاء ((غوتي)) فدرس ظاهرة التوافق دراسة منظمة، وألقى أنواراً مغايرة على جوانب كثيرة من اللون حين ربطه بالتطور التاريخي للثقافة والحضارة الإنسانيتين، وهي الدراسة نفسها التي طورها ((إيفالد)) **Ewald** في بحثه عن طبيعة اللون الأصفر من خلال التاريخ الإنساني العام وبين أعوام (1876 – 1880) تمكن ((فخنر)) **Fenchner** من إقامة التجارب الجمالية تبعاً لمبادئ نظرية التداعي على أسس علمية، واقترب من مشكلة الألوان اقترابين أحدهما: نفسي – مادي، والآخر نفسي صرف. وزادت المشكلة أهمية وتعقيداً في الربع الأخير من القرن حيث توجهت الأنظار إلى الإداراك الحسي وقيمته في البنيان الفني، وهي أنظار بدأها سانت بوف **Sainte Beuve** ثم تين **Taine**، وتطورت الظاهرة بعدهما تطوراً أغنى حين تشابكت الدراسات النفسية والجمالية والفنية، وتعاونت لوضع رؤية أوضح وإلقاء المزيد من الأضواء على اللون، ليس في بعده المنظوري أو البصري فحسب بل في أبعاده جميعها الحسية الانفعالية كوسيلة للتعبير عن التجربة.

وتحت تأثير نظريات المدرسة الارتباطية والمدرسة الوضعية **Positivism** قامت دراسات عدة لتصل غالباً إلى شخصية الفنان والعصر ونادراً ما عنيت بالفن نفسه(8)، فما دامت طبيعة الألوان وطريقة استعمالها على السواء تمتان بسبب كبير إلى الإدراك الحسي فمعنى ذلك أن لبعض الفنانين

قدرة خاصة على إدراك أنواع معينة منها دون غيرها، وعلى تقديم طاقات تتعدد فيها الأصباغ أو تتشابه، تتساوق أو تتعارض، تخالف الطبيعة منها أو توافقها، وذلك كله رهين بذوق الفنان وشخصيته النفسية والفيزيولوجية كما هو رهين بذوق العصر وروحه وبمعجمه واتجاهاته واهتماماته . ودراسة الألوان والحالة هذه ستقف بنا على كليهما معاً، وعلى ذوقيهما وطبيعة شخصيتيهما، مثلما تقف بنا على الفن ذاته إذا شددنا تلك القنطرة بين الإدراك الحسي وبين الخلق الفني، بين الحسية ذاتها وبين الإدراك، بين الانطباع وبين الصور، نعوتاً كانت أو غير نعوت، وأنعمنا النظر في أسلوب العمل وطريقة بنائه وعلاقاته وأشكاله البلاغية.

ومع بداية القرن العشرين تراجعت المدرسة الارتباطية، ومل الناس نظريات المدرسة الوضعية، فطفقوا يبحثون عن مفاهيم جديدة، وطرق جديدة لدراسة الألوان، وهذا ما حققته لهم مدرستان ساعدت ظروف بداية القرن ورؤاه على تلبية رغباتها أولاهما مدرسة علم الجمال الألمانية الحديثة، وأخراهما مدرسة علم نفس ((الغشطالت))، وقد وقفت الأولى وجهاً لوجه إزاء نظرية الانطباع الحسي القديمة التي أكدت العلاقة الوثقى بينه من جهة وبين الصورة الشعرية من جهة ثانية بعدِّهما شيئاً واحدا، وقالت على عكس ذلك بأنهما مختلفان وأن اللغة لا تقدم سلسلة من الانطباعات الحسية المتتابعة وإنما تقدم رموزاً اختزالية تعادل بها الأفكار، صحيح أن الكلمات قد تلون بأحاسيس هي في أصلها انطباعات حسية إلا أنها لا تقدمها مباشرة، وأكبر دليل على ذلك أن الوصف الشعري للموضوعات الحسية لا يعرضها كما يعرضها فن الرسم عرضاً مباشراً، ويجعلنا ندركها إدراكاً حسياً بل يعرضها عرضاً حدسياً، ويجعلنا ندركها في نوع من الرؤية الروحية، إن الوصف الشعري لا يماثل الطبيعة مماثلة مادية، والطبيعة الموجودة في الشعر ليست هي الطبيعة الموجودة في الخارج، والصورة الشعورية على هذا الأساس لا يمكن أن تكون في الكلمة المفردة وإنما في الجملة بإيقاعها وبصورتها معاً، أو بالعمل ككل إذا أحببنا، وبالتالي فاللون المادي المنطبع لا يمثل في التجربة الجمالية المنبثقة والمتلقاة سوى دور ثانوي يكاد يكون عديم القيمة.

وإذا استطاعت مدرسة علم الجمال الألمانية أن تخلص اللون من كونه مجرد انطباع حسي فإن مدرسة علم نفس الغشطالت خلصته من رؤيته الانعزالية، ووضعت له وظيفته داخل نطاق الكل

العام، وأصبح لا ينظر إليه في ذاته، ولا يحكم عليه حكماً استقلالياً وإنما أصبح ينظر إليه في علاقاته بغيره، ويحكم عليه ضمن سياقه، وبذلك بطلت تلك التفرقة القديمة بين أنماط منه جميلة وأخرى قبيحة، فالجمال والقبح قيمتان تنبعان من دوره الذي يقوم به في العمل، ومن وظيفته التي يحققها داخل النص، وما كان قبيحاً قبحاً عاماً صار جميلاً خاصاً في اتخاذه المكان المناسب والصحيح في القصيدة . وقد دعم هذه الثورة في طبيعة اللون ووظيفته على السواء تلك الدراسات النفسية والأدبية التي انتهى إليها كارل غروس K. Groos وتلميذه من بعده موغ W.Moog حول علاقة اللون بالبيئة ودلالته على الشخصية وإن ذهبا في تصنيفهما لمجموعات الألوان مذهباً تحكمياً يرفضه منطق اللون، منطق التعبير الذي لا يحكمه سوى قانونه الشعوري الخاص به، ومع ذلك نستطيع أن نقول إن دراستيهما كتلك الدراسات التي بدأت في بداية القرن واستمرت إلى يومنا هذا، واتجهت في رؤيتها للألوان شتى الاتجاهات لم تزد المشكلة إلا عمقاً وثراءً، ونظن أن محاولة الاستمرار في رصدها وتتبعها أفقياً سيخرج بنا عن حدود المقصود فلنعد إليه.

المقصود أن اللون – دراسة ومفهوماً وطبيعة – قد تطور تطوراً واسعاً بين تيارين، تعنينا الموازنة بينهما، هما التيار التقليدي والتيار الرومانسي فإذا كان الأول ينظر إلى اللون نظرة مادية في ذاته على أساس أنه حلية زائدة ترتبط بالشكل فإن الثاني يراه في علاقاته رؤية شعورية على أساس أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية، أو هو على حد تعبير مطران ((صورة الوجدان))[1].

ولو أنّا رحنا الآن نتتبع صور الوجدان اللونية في شعرنا الرومانسي فإنّا يمكن أن نضع لأنماطها بعض المقولات الغالبة والخاصة[2]، فاللون الأصفر يدل على الخريف والحزن والموت والقحط والبؤس والذبول والألم والشحوب والانقباض، والأحمر يشير إلى الشهوة والنشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة، والأبيض يرمز إلى الصفاء والغبطة

1 قول مطران من قصيدة له ((واللون صورة الوجدان)) 1 / 156

2 تقول غالباً وبخاصة لأن الاستقراء هنا عام ولأن الألوان كما بيناها ليست بضربة لازب عند شعرائنا ولا في الفن عموماً، ولعل أي استقراء مفصل ودقيق لعلم نفس الألوان لدى مختلف التيارات والبيئات والشعراء ليطلعنا على أنها مختلفة ومتباينة انظر في ذلك:
Danway. Je, <<the Poetry of colour>> in her book <<creative Imagination>>, chap XI

والنقاء والطهر والعفاف والسلم، والأسود عكس ذلك يوحي بالحزن والخطيئة والظلام والقساوة والصلادة، والأخضر عنوان انبثاق الحياة والصحة يرمز إلى الكون والطبيعة والربيع والمرح والسرور والشباب، والأزرق يشير إلى الهدوء والسكينة والامتداد والعالم الذي لا يعرف الحدود، وثمة ألوان أخرى قليلة بيد أن هذه كلها الألوان الهامة والأساسية التي دارت في شعر الرومانسيين، وإذا ما أعدنا فيها النظر نرى أن معظمها ألوان زاهية وساطعة، وأن بعضها دافئ كالأحمر والأصفر، وبعضها بارد كالأزرق، بعضها كثيف كالأسود، وبعضها شفاف كالأبيض.

ويبدو أن اللون الأصفر هو اللون الأثير لدى أكثر شعرائنا لأنه يوافق إحساساتهم ومشاعرهم فشكري يؤكد به نظرته التشاؤمية ومزاجه القاتم الحزين، وكان يرتبط لديه تارة بالأسود وأحياناً بالأخضر يقول / 581:

فلما تقضى الليل وانجاب جنحه   رأيت صباها يصبغ النبت بالتبر
تشوب اخضرار الروض صفرة ساطع   من الضوء مثل الغيد في حلل خضر
كما تينع الأثمار شاب اخضرارها   لدى النضج لون في غلائلها الصفر

أما أبو شادي فإن اللون الأصفر يأتي عنده جنباً إلى جنب مع اللون الأحمر إذا لم يأت منفرداً حيث يرمز الاثنان معاً إلى وجهين مختلفين متناقضين لموقفه الوجداني من الحياة، يقول 5 / 303:

أهديت تمثال الفؤاد الدامي   قلباً من البلور رفّ أمامي
في نصفه لون النجيع مخضب   آماله، وبنصفه آلامي

ويقول 5 / 333 (وانظر 5/ 841 و 7/ 33 و 7 / 39):

هل كنت إلا رمز أحلا   م نفضن اليوم نفضا
مصفرة شأن الممات   محمرة تحكي النجيع

وتفسير هذا الاقتران – إذا لم يصنعه إعجابه بلون– تقدمه نظرية ((لاد فرانكلين)) Ladd Franklin التي تزعم أن ارتباط اللونين الأصفر والأحمر ارتباط طبيعي وإدراك أحدهما يسبب إدراك الآخر[1].

---

1 انظر همام. محمد يوسف: اللون / 19 القاهرة 1930

ويدور اللون نفسه في شعر ناجي دوراناً متصلاً به ويشير إلى حالته المضنية الأليمة التي آل إليها بعد إخفاقه في الحب كقوله / 41:

ما تقول الأمواج ! ما آلم الشمس فولت حزينة صفراء

وقوله / 56 (وانظر 115، 151):

لما أفقنا رأينا الشمس مائلة   إلى المغيب وما للبين أرجاء

شابت ذوائبها انحلت غدائرها   شهباء في ساعة التوديع صفراء

والشيء نفسه نلاحظه عند محمود حسن إسماعيل وإن كان إلحاحه على صورة اللون الأصفر تنبع من موقفيه: موقف العبادة وموقف الموت الممتزجين في ذهنه واللذين عرضنا لهما سابقاً، وارتباط اللون الأصفر على العموم بالدين وثنياً وتوحيدياً ارتباط قديم معروف، يقول 1 / 8 (وانظر 20 / 97 و 6 / 61):

وبدت صفراء تحكي غادة   ذبلت نضرتها يوم الوداع

وبعد اللون الأصفر نجد اللونين الأسود والأبيض الذين أكثر من استعمالهما الشعراء التقليديون وقابلوا بينهما باستمرار، وقد دارا هنا في الشعر الرومانسي بيد أنهما عبرا عن شعور معين، وعاطفة مقصودة كقول مطران الذي يقترن لديه الأبيض بالأصفر 1/ 156 (وانظر 1 / 186):

زئبق ناصع البياض نقي   ترتوي من بياضه العينان

وجفون من نرجس داخلتها   صفرة الداء في محاجر عاني

ويقول أبي شادي 9 / 14:

وكأنه لم يزدهر ببياضه   إلا ليومئ بالصفاء إلينا

ومن أمثلة صور اللون الأحمر قول علي محمود طه 3 24 (وانظر 3 / 45 و 11 / 108):

شعرها الأشقر فيه وردة   لونها من شهوات الشاعر

ومن أمثلة اللون الأخضر قول المازني / 97:

واخضرت الأرض واستحيا الموات فهل   يخضر لي بربيع الوصل موتان

يا من به اصفر لون العيش وانفصمت   عرى الرجاء ودكت منه أحصان

ومن أمثلة اللون الأزرق قول ناجي / 167:

أزرق العين هادئ هدأة البحـ ـر بعيد الرضى بعيد القرار

وعندما نتحول من الصور اللونية إلى الصور الضوئية فإن أبا شادي من بين جميع الشعراء الرومانسيين يجذبنا إلى عالمه الذي يلح على أنه عالم ((أشعة وظلال)) يقول 8 / 20 (وانظر 14 / 129):

يستنطق الأصباغ وهو مقدر أن الحياة أشعة وظلال

وتنبع رؤيته هذه من ثلاثة مواقف:

1) الموقف العليم الذي جعله يتحدث كثيراً عن ضروب الأشعة، وينشئ لها شعراً خاصاً.

2) الموقف الفني الذي آمن فيه بوحدة الفنون وأن جوهرها يقوم على الظلال والأضواء.

3) موقف عبادة الجسد الخاص الذي اعتقد فيه أن الأنثى تجمع الظل والنور معاً، أو هي نور خالص يتركز فيه النور الأعظم . وترتبط المواقف الثلاثة مع بعضها بعضاً، ويقوم كل منها وفي نطاقه على الجدل الدائر والمتداخل بين الظلال من جهة وبين الأضواء من جهة أخرى.

وتتجلى صور الأضواء والظلال في الموقف العلمي في قصائده التي تعرض فيها للأشعة مرئية وغير مرئية كالأشعة فوق البنفسجية وتحت الحمراء والسكونية و أشعة ((مليكان)) والنور الأسود وأشعة الظلام والموجات الضوئية الطويلة والقصيرة كقوله عن أشعة ((مليكان)) التي تنتشر في الفضاء انتشاراً مستديماً ليل نهار والتي يدوم تولدها وتحركها 5 / 231 (وانظر 12 / 28):

فلي في الفضاء الرحب من كل نقطة نوافذ بالوحي الكريم تنير

تشع بلا حد وتخرق حاجباً وتشعل فكراً بالضياء يضور

وترقص رقص الحاذقات حبيبة ولكن لمثلي تستباح ستور

وفي الموقف الفني تظهر صور الأضواء والظلال من خلال إيمانه بأن لباب الفنون أشعة وظلال . والشاعر الفذُّ هو الذي ينفذ خلفها ليرى موطن الجمال، يقول في قصيدة المرسم 11 / 85:

هذي الأشعة والظلال جميعها صور الفنون تدثرت برداء

والشاعر الكشاف ينفذ خلفها فيرى الجمال بروحه الوضاء

لا خير في شعر إذا هو لم يكن من هذه الألوان والأضواء

وقد تعرض للمعنى نفسه في مقدمة ديوانه ((فوق العباب)) حيث قال: ((... وبعد أن كنا نقول إن الحياة أشعة وظلال فنسخط من الجيل السابق لهذا التقدير الغريب الذي صار الجيل الجديد لا يرضى بهذا الجمال ويأبى له ولنا إلا أن نتوسع في هذه الأحاسيس الجديدة والتحاليل الحديثة، ومن ثمة وجدنا من يصغي إلى تحليلنا للأطياف والأضواء إلى عواطف ومعان كما يحللها الموشور إلى ألوانها...)) . ومن يطلع على أعداد مجلة أبوللو وعلى الدراسات التي تعرضت للشاعر يجد فيها فيضاً من الإشارات إلى هذا النمط، فمن شعره شعر النور الذي يستوحي منه شتى المعاني والعواطف وفيه يقول 7 / 112:

ومالي حظ إشعاع ولكن   لي الحظ الذي يلقاه ظلُّ
وما فضلي وروحي فضل رب   أنير بنوره وبه أحلُّ
فأنقل كالأثير سناه بينا   كياني الظل لا النور المطلُّ
على أن الظلال ذوات روح   سواء تعتلي أو تضمحلُّ
إذا هي بددت كان اندماجاً   تبددها بنور يستقلُّ

والموقف الثالث موقف عبادة الجسد يبدأ من اعتقاده بأن جسد المرأة شفاف يتركز فيه النور، كما يتركز النور الأعظم في الله، وكما يتركز نور الشمس في بؤرة المحرق، يقول 11 / 118:

جمعوا الأشعة ركزت في نقطة   فكأنما هي إذ جمعن الشمس
وأراك أنت من الجمال ألوهة   جمعت لديك وفي سناك تحس
وتوهموا الإلحاد في ما خلته   ونسوا تصوف مهجتي وحياتي
إني عرفت الشمس مجمع ضوئها   والله فيك نهاية الآيات

وحين عثر أبو شادي على هذه البداية راح يعيد ويكرر فيها 7 / 9 و 99 / 116 . ويتصور تسلسل النور المنطلق من سديم المرأة منذ الأزل فيقول 12 / 2:

من نحو مليون عام   بعثت هذا الضياء
فنحن لسنا نراك   وإن أضأت السماء

ويفطن إلى أن عالمه ليس عالم نور فحسب وإنما عالم ظلال وأطياف فيجعل من المرأة المثال الكامل لهذا التداخل والتزاوج بين الأشعة والظلال فيقول 11 / - (5 / 481، 11 / 11، 12، 29 ...):

فما الدنيا سوى نور وظل   وقد خلقا كخلق المستحيل

وقد جمعا لديك على انسجام   كوقع النور في اللحظ الكحيل

هذه المواقف الثلاثة: الموقف العلمي والفني وعبادة الجسد تتداخل في بعضها بعضاً تداخل الظلال والأضواء في شعر أبي شادي، ولم يكن هو في الواقع مغرماً بها (بالأشعة والظلال) لذواتها بقدر ما كان مغرماً بإقامة ذلك الجدل والتمازج بينها، ولذلك لم يلح على واحدة منها، وبكلمة أخرى لم ير النور من خلال الظل، ولم ير الظل من خلال النور وإنما كان يراهما متداخلين، ويتوسل بهما كوسائط للكشف والرؤية والتعبير، ومن أجل هذا ألح – فيما نظن – على حركتهما أولاً وعلى اشتمال أحدهما على ضده أو نقيضه ثانياً (راجع صور المفارقة) كقوله 8 / 132 (وانظر 5 / 1062، 7 / 116، 11 / 30، 8 / 106):

يتراءى الأسى بظلٍ ونور   يتجلى بها وثغر حزين

كل ما أظهرت معان من الضد   ين من عالم عزيز مهين

❖❖❖

... أو نقول بعد ذلك كله إن صور اللون والضوء كأنماط الصور الفنية في الشعر الرومانسي جميعها قد عبرت عن تجارب الشعراء وحملت رؤاهم؟ لقد أجبنا عن مثل هذا التساؤل فيما مضى غير مرة، وأرى أن علينا الآن قبل أن نخطو خطواتنا الأخيرة ونكمل حلقة التطور فندرس الصورة الفنية في الشعر الجديد، ونتبين إلى أي حد كانت هي الأخرى جديدة عما سبقها – أقول إن علينا أن نقف عند الصدع الذي يتبدى بوضوح لكل من يدرس النتاج الرومانسي دراسة فاحصة متأنية ويوازن بين النظرية وبين التطبيق، وسنحاول في الفصل الآتي أن نبين ملامح هذا الصدع وأسبابه في ميدان الشعر بعامة وفيما يتصل بالصورة الفنية بخاصة.

الفصل الرابع

الصورة الفنية الرومانسية بين النظرية والتطبيق

رغم التطور الذي أصاب الصورة الفنية خلال التيار الرومانسي – كما وجدنا في الفصول الثلاثة السابقة – فإن الاستقراء الكامل لنماذج شعر هذا التيار ومقابلتها بالموقف النظري الذي قنناه في كتابنا ((الشعر العربي الحديث)) يُظهر في النهاية صدعاً يكاد يكون واضحاً بين النظرية والتطبيق، بمعنى أنه إذا استطاعت نظرية الشعر الرومانسي (التعبير) أن تقف في مواجهة نظرية الشعر التقليدي (المحاكاة) فإن تطبيقاتها تقلل من هذا الاختلاف ، وتجعله تبايناً في النوع على مستوى أول وتبايناً في الدرجة على مستوى آخر، ولهذا كله أسبابه، كما أنَّ له ظواهره . وسنحاول فيما يلي أن نتبين أسباب الصدع أو الانفصام، ثم نتحدث بعد ذلك عن ظواهره(9).

أسباب الصدع

لا يمثل الرومانسيون مدرسة واحدة يمكن للدارس أن يتحدث باطمئنان عن اتجاهاتها، وإذا صح الزعم في النقد الغربي بأن ثمة رومانسيات بقدر ما هنالك من رومانسيين فإنه يصح في النقد العربي الزعم بأن الرومانسيين العرب تخالفوا في تفاصيل النظرية، وتباينوا أكثر في تطبيقاتها، فهناك مثلاً مطران الذي يعد نهاية لتيار وبداية لآخر، نهاية لشعر الإحياء وبداية للشعر الرومانسي بحيث يحق لأي باحث أن يدرسه في البداية أو في النهاية...

وهناك مدرسة الديوان التي وحدت في أصولها النظرية اهتمامات وثقافات متقاربة، ثم أبعدت في تطبيقات كلٍّ من مؤسسيها ظروف وطبائع وأمزجة وقدرات مختلفة، وإذا ظل العقاد وحده حتى النهاية ينظم الشعر وينقد لا يبالي حرباً ولا يخشى اضطهاداً، ويقف في قوة وعنف يرد الحملات التي وجهت إلى فنه وشخصه، فإن شكرياً ذا الحساسية البالغة انسحب بعيداً عن الناس، وانطوى على ذاته، ثم تبعه بعد ذلك المازني لإحساسه بأن الزمن لن يجعل لشعره مكاناً بين شعر الفحول[1].

---

1 انظر في ذلك : الجندي. أنور . نزعات التجديد في الأدب العربي 203 وأحمد شوقي رياض . مقالة بعنوان : شمائل العقاد من شعره . نشرت في كتاب العقاد سيرة وتحية / 251

ويقول محقق شعر المازني محمود عماد في مقدمة الديوان/ 5:

نظم الشاعر هذا الشعر يوماً وارتضاه
وبيوم آخر أنكره ثم نفاه
قال إن الشعر فن ماله عندي أداه

وهناك أخيراً جماعة أبوللو التي لا تجمعها وشائج مدرسة فنية واحدة تتلاحم خطوطها وتتميز معالمها بقدر ما تجمعها وشائج مختلفة الألوان، أو لنقل تجمعها صلات شخصية تنظم اتجاهات أو طرائق متنوعة في التصور والتعبير، وإذا أغضينا مؤقتاً عن المودة التي كانت تربط مطران بأبي شادي، والخصومة العنيفة التي قامت بين العقاد وهذا الأخير، ثم إذا صرفنا النظر عن غزارة إنتاج أحمد زكي زعيم أبوللو المتراوح بين الجودة والرداءة، وعن قلة نتاج غيره أو حتى انصرافه عن نظم الشعر، فإنَّا نجد فروقاً متعددة بين أبناء هذه الجماعات الواحدة: أبو شادي، علي محمود طه، محمود حسن إسماعيل وغيرهم كثير ... هذا التباين الذي يضم في الوقت ذاته تقارباً تبعاً لعلاقة الخاص بالعام هو الذي يحدو بنا إلى تقسيم الأسباب الكامنة وراء الصدع أو التباين بين النظرية والتطبيق إلى قسمين: أسباب عامة وأسباب خاصة والأولى تكمن وراء التيار في مجمله والثانية تتجلى لدى آحاده.

أ- الأسباب العامة:

أما الأسباب العامة فهي ثلاثة: طبيعة الموقف الرومانسي، وسيطرة التراث، وعدم التملك، ففيما يتعلق بالموقف الرومانسي العام نستطيع أن نجد ثلاث ملاحظات أولاها حول المعنى، والثانية حول التحليل، والثالثة حول المطلق والتجريد. لقد احتفل الشعراء الرومانسيون بمعاني الدلالات أكثر من احتفالهم بطريقة أدائها، وإذا كان بعضهم من الناحية النظرية على الأقل قد دعا إلى تزاوج تام بين الداخل والخارج، الفحوى والأداء فإن معظمهم قد ألح على مضمون العمل – قاصداً معناه – أكثر من إلحاحه على نسق بنائه، ونقول قاصداً معناه لأنهم لم يفرقوا أيامها بين معنى العمل ومضمونه، أي لم يفرقوا بين المعنى المباشر الذي نستخلصه من خلال الكلمات المرصوفة وبين المضمون الحقيقي أو التجربة التي هي جزء من النسق الشعري، وبكلمات أخرى إن المعنى هو مجرد ذكر النتائج الخارجية للتجربة، أما المضمون فهو التجربة ذاتها، والتجربة عملية نفسية معقدة متطورة نامية داخل العمل تتخذ المعنى وسيلة للظهور، وبعيداً عن هذا التفريق بين المعنى والمضمون يمكن أن نقرر بكل اطمئنان أن الذين جعلوا من همهم اصطياد المعنى، والجري وراءه كانوا أحد اثنين: إما شاعر مغرب غامض لأنه لم يتمثل المعنى أو يدركه تمام الإدراك، أو لم يستطع التعبير عنه بوضوح، وإما شاعر نثري ركيك العبارة لا يهمه كيف يخرج المعنى بقدر ما يهمه إبرازه بأي أسلوب، ولعل

نقاد أبي شادي قد نفذوا من خلال إحدى هاتين الثغرتين حين طعنوا في شعره، كما أن المازني ولج السبيل ذاته حين تحامل على شكري في الديوان تحاملاً فيه بعض الحق والكثير من التجني[1].

وقد تبع هذا الإلحاح على المعاني إلحاح مثله على التفتيق والتفريع وذكر التفاصيل والجزئيات، أي إلحاح على أمر هو نقيض الفن وأقصد به النظرة التحليلية، إن الشعر بخلاف النثر تركيب لا تحليل، لمحة إيحائية دالة، طاقة من الإشعاعات المتوترة التي يفجرها المتلقي، بؤرة حبلى تتجمع فيها وتتفرع عنها معطيات ثرة لا حصر لها، ولم يكن يفعل ذلك الكثير من شعراء الرومانس، كانوا يصطادون المعنى البعيد والغريب ثم يذهبون وراءه يثقفون ويفتقون ويحللون، كان كل شاعر منهم بشكل أو بآخر لا يعنى بالتكثيف والتجميع قدر عنايته بتتبع الدقائق الشعرية، لم يكن يملك الاستعداد لإعطائنا الإحساس الكوني في دفقات شعرية أو لمحات دالة تتفجر عنها عشرات الجزئيات بقدر ما كان يملك الاستعداد لإعطائنا هذه الجزئيات محللة مفرعة لأنه محكوم بالنظرة الرومانسية على مستوى أعلى ومحكوم بإظهار قدرته على الشقشقة على مستوى أدنى.

ويبدو أن أهم شيء هدد النزعة الرومانسية وعُدَّ مثلبها ومكمن الخطر فيها ومنه وجهت سهام النقد إليها هو الاتجاه أو الميل نحو التجريد والتعميم والمطلق، لقد كان معظم الشعراء الرومانسيين يتحدثون عن جوهر الجواهر وحقيقة الحقائق ولب الألباب، وعن الأبدية واللانهاية، وكانوا يسعون إلى المجهول والما وراء، ويحنون إلى عوالم أو يخلقون عوالم لم تكن أكثر من رؤى ذاتية وفيوضات داخلية تنبع من أنفسهم، كانت التفاتتهم إلى دواخلهم هي إجابتهم عن الجيل السابق الذي أصر على النظر في ظواهر الأشياء، وافتقر إلى الإيمان بالذات . وكان هيامهم بالمثل الأعلى ومن ثم هربهم نحو أبراجهم استجابة لدوافعهم ومواقفهم كما هو رد فعل قوي ضد الواقع الذي لم يستطيعوا التكيف معه، لقد أغرت الحقيقة الكبرى العامة والشاملة العقاد وشكري فانطلقا وراءها، وأغرم أبو شادي بالمثل الأعلى والمجهول، وكلف علي محمود طه بالمطلق وسعى نحو الفكرة النهائية للأشياء.. وآمن الجميع بأن الشعر هو وسيلة الخلود والوحدانية والوقوف على أعتاب الأبدية لأنه

1 يقول المازني في الديوان 1 / 46 ((... وقلما ظهر كاتب أو شاعر إلا بالأداء وكثيراً ما يمتاز بعض الكتاب وتخلد آثارهم لما أوتوه من المقدرة على إجادة العبارة عن آراء غيرهم، ولعل هذا أكبر الأسباب التي أفضت إلى خمول شكري ((وفشله)) في كل ما عالجه من فنون الأدب لأنه لا أسلوب له...)).

وحده ولا شيء سواه يحوي حقيقة الحقائق التي تسمو على الزمان كما تسمو على المكان... فماذا كانت النتيجة في مجال العمل الفني.. كانت أن تأثرت الصورة في بعض ملامحها وإلى حد قد يقرب وقد يبعد بهذا الفكر الشعري الرومانسي النظري، فكر التعميم والتجريد المطلق، وابتعدت عن طرائق التعبير الصورية أو الشروط الضرورية للتعبير عن تفرد التجارب من تخصيص وتحديد .. أي تأثرت بملامح نزعم أنها أشد أعداء البناء الصوري التجسيدي المتماسك.

السبب العام الثاني في ظاهرة الصدع هو سيطرة التراث فرغم إشارة العقاد النظرية إلى أن دعاة الديوان كانوا وليدي مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث وأن لا صلة من حيث التآثر بين حركته الأدبية وحركة الجيل الماضي التي أخفقت فإنَّا نستطيع أن نقول من الناحية التطبيقية إن معظم الشعراء الرومانسيين وإن حاولوا أن يثوروا على القديم بمعنى من المعاني إلا أنهم ارتبطوا به واستمدوا منه أشياء عديدة، يصدق هذا على مطران والديوان و أبوللو، وإذا اتخذنا إشارتين واضحتين على مستوى الإعلان فحسب لشاعرين متباينين تقريباً في الروح والطريقة والأداء وحتى في الزمان وأقصد بهما مطران وعلي محمود طه حيث يذهب الأول في مقدمة ديوانه إلى أنه يريد أن يصب المضمون الجديد في الوعاء القديم (وهو مبلغ فهمه للتجديد أو التطور) ويذهب الثاني في ليالي الملاح التائه (اليوم العظيم / 58) إلى أنه يبني على القديم جديده، لأدركنا كم هو أثر هذا القديم وسطوته في آن، وقد نقول مع مندور وغنيمي هلال بأن تجديد المدرسة الرومانسية ولا سيما مدرسة الديوان لم يخرج بالشعر العربي عن دائرته الغنائية لأن هذا الشعر أصل الأجناس الأدبية عند العرب ومن ثم كان التجديد فيه أصعب وأعسر من بقية الأجناس، وقد لا نقول ولكن مما لا ريب فيه أن القديم أو التراث كان إلى حد بعيد يقف في كثير من طرائق صياغته وتعابيره – وعى الرومانسيون أم لم يعوا – وراء نماذج لا حصر لها من شعرهم، بل كان أحد الأسباب الرئيسة التي جعلت الصورة لا تتخلص من بعض وظائفها وطبائعها التقليدية أكانت مفردة أم في نسقها العام كما سنبين بعد قليل.

السبب الثالث هو عدم التملك وأعني بذلك أن الدعوات النقدية الغربية التي نقلت إلى بيئتنا عن طريق الثقافة والتي سيطرت عليها لدى ناقليها المثاليات سيطرة تامة لم يتملكها دعاتها تمام التملك، ولم يستطيعوا بالتالي في تطبيقاتهم الشعرية أن يحققوها تمام التحقق، وإذا اتخذنا موقفهم من

الواقعين الخارجي والداخلي مثالاً على هذا فإنَّا نجد أن الازدواج نشأ من عدم إدراكهم لكلا الواقعين إدراكاً واضحاً، أو نقول كان الهرب من الموقف الخارجي لا يتم برؤية معمقة وإنما يتم في ضوء ظروف ثقافية دفعتهم إلى محاولة بناء عوالم ذاتية، ومع ذلك فإنهم لم يستطيعوا أن يتملكوا هذه العوالم لأنها تحتاج إلى وقت وجهد وتأمل وإنعام نظر، ومن هنا نشأ أولاً الصدع بين موقفهم النظري وبين موقفهم التطبيقي، ثم نشأ عن ذلك ازدواج في الرؤية، ازدواج كان يضم الذات والموضوع، العالم الخارجي والعالم الداخلي ليس على أساس منصهر – كما قرروا – بل على أساس متقابل – كما فعلوا – لقد كانوا أحياناً غير قادرين على تملك الموقف الجديد، الموقف الداخلي فوجد في شعرهم لذلك الموقفان جنباً إلى جنب غير مندمجين أو غير موحدين.

ونحن لسنا ضد القديم والتراث ولا ضد النقل والتأثر، وإذا كنا نؤمن بجدلية الواقع والتراث فإنا نؤمن أيضاً بجدلية الواقع والتغريب أو بجدلية الواقع والتأثر بالثقافة الوافدة شريطة أمر واحد هو الحاجة والضرورة والتملك، إن القديم كالجديد من غير حاجة ولا تملك يبقى بقعاً مغايرة غريبة في نسج الفكر والنقد والتجربة في العمل الشعري، وربما كان لدى مدرسة الديوان رغبة في النقل عن هازلت وغير هازلت، وربما كان هناك اتحاد أو تشابه في الظروف العامة والخاصة دعت إلى هذا النقل أو التأثر... ولكن كل ذلك لا يهم بقدر ما يهم شيء واحد هو أن عملية التأثر والتأثير، وطريقة الاحتذاء والنقل والتقليد ستظل عديمة الجدوى ما لم تتملك وتصبح جزءاً من الواقع الراهن، واقع النظرية وواقع التطبيق.

هذا عن الأسباب العامة فماذا عن الأسباب الخاصة؟

ب – الأسباب الخاصة:

تتعانق الأسباب الخاصة والأسباب العامة لتشكلا معاً ظاهرة الانفصام، ولئن كانت الأولى تعود في جملتها إلى الموقف الرومانسي ككل فإن الثانية ترجع في تفصيلاتها إلى الظروف والأمزجة والقدرات الخاصة بكل فرد على حدة، وسنحاول أن نبين أهم هذه الظروف والطبائع لدى بعض الشعراء.

لعل أول هؤلاء الشعراء الذين يحوط بهم الظرف الخاص هو مطران، لقد قلنا في مطلع الفصل إنه يعد نهاية لمرحلة شعر الإحياء وبداية لمرحلة الشعر الرومانسي، وهو عند نفر من النقاد

شاعر تقليدي[1] وعند آخرين شاعر مجدد[2] ولو رحنا نتتبع تطور شعره كما بدا في ديوانه لوجدنا أن جزأه الأول لا يخرج في مجموعه – سوى قصائد محدودة – عن شعر القدماء بل فيه من شعر المناسبات والشعر الفج الركيك مما يذكرنا بشعر المتون والحواشي، ولكنه بعد هذا الجزء بدأ يتطور وبدأ يجدد في حدود تشير إشارة واضحة إلى أن هذا التجديد إنما تم تحت تأثير مدرسة الديوان وخطاها أكثر مما تم تحت تأثير مطالعاته في الشعر الغربي، أو نقول وجد في شعر الديوان دافعاً لكي يجدد دون وجل، وإذا أهملنا جميع قصائده التقليدية التي لا يضارع فيها شوقياً وهي كثيرة والتفتنا إلى قصائده الجديدة وهي معدودة لوجدنا أنه يمثل الاتجاه الموضوعي في الشعر الرومانسي في حين يمثل شعراء الديوان وأبوللو الاتجاه الذاتي فيه، والفرق بين الاتجاهين أن الأول يقدم إليك الموضوع في حيدة والثاني يقدمه من خلال الذات.

وشعره الرومانسي الموضوعي والتقليدي على العموم ليس عذباً ولا يسوغه المتلقي لأول وهلة، فهو لا يتسلل إلى النفس في سهولة ويسر، ولا يجعلك تألفه وتعاطفه وتشارك صاحبه وجدانه ومشاعره بل على العكس يدعك تمله وتنفر منه وترى في شخصية ناظمه شيئاً من الثقل والجمود وعدم الإمتاع . وقد ترك لنا هو ذاته مفتاح فنه ونفسه في أسطر حين قال[3]: ((... في المعاودة وحدها تاريخ لتكون شخصيتي فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي شدة الحساسية ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص...))، وفي رأيي أن هذا النمط الخاص نمط ضبط الحساسية أو صنعة الشعر الرزين وكثرة جلوس صاحبه إلى مائدة البارودي التي بسطها للشعراء من بعده، إضافة إلى بعض العوامل النفسية والاجتماعية المحيطة التي حملته أو دفعته إلى شيء من التجديد دون أن يرسخ فيه قدمه... ذلك كله يجعل شعره في تطبيقاته أقرب إلى التقليد منه إلى التجديد.

ولدى العقاد نجد ظرفاً آخر هو غلبة الفكر على الإحساس في مزاجه وطبيعته، ولكي ندرك هذا العيب الشعري عند منظر الحركة الرومانسية نقداً، وواضع العديد من دواوينها لا بد أن نعرف مزيته العبقرية . تكمن عبقرية العقاد في شموليته واتساع نظرته وعمقها وصوابها، فهو يذهب على

---

1 انظر ضيف. شوقي في الأدب العربي المعاصر / 107 والدسوقي . عبد العزيز جماعة أبوللو / 61.
2 انظر مندور محمد نظرة في شعر مطران في كتاب مهرجان مطران / 173 والوكيل العوضي : العقاد والتجديد في الشعر / 21
3 انظر المقتطف عدد حزيران 1939 / 87

المستوى النظري إلى أن الشخصية الإنسانية كلٌّ حيوي موحد في قدراتها وملكاتها جميعاً، والشعر إن صدر فلا يصدر إلا عن ملكات النفس معاً: عن الوجدان والفكر والخيال، الفن عنده وجدان ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير، ولن يخلو الأدب المعبر عنه من هذا وذاك، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير، ولا يقال إن التام في مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير[1].

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن الشاعر الكبير لا بد له من فلسفة للحياة أو من فهم لها على وجه من الوجوه لا بد له من إدراك الدنيا كلها إدراكاً كونياً شمولياً، الشعر عنده أريج المعرفة الإنسانية وكل الأفكار والعواطف والانفعالات الإنسانية، وعند هذا الحد تقف مهمة الشاعر فلا يتخطاها إلى معنى الفلسفة الشائع، فالفرق بين الفيلسوف والشاعر هو أن الأول يرى الأشياء بعين الفكر حيث تلتقي الكليات وتنعدم الفوارق والأجزاء، أما الثاني فيجسم كل شيء ليراه بعين الفنان في عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات[2].

هذا الموقف النظري للعقاد في شقيه هو عين عبقريته: مزج بين الفكر والإحساس 3/ 123:

ضلَّ من يفصل الحياتين جهلاً   واهتدى من حوى الحياتين طرا

وفهمه صائب لدور الفلسفة في الشعر، ولكنه وراء ذلك وفي مجال التطبيق الشعري نجد كما وجد سيد قطب[3] أنه لم يستطع أن ينسج شعره كله على مقتضى نظرياته النقدية كلها، فهو يبلغ قمة التعبير الشعري حين تبلغ الحيوية تدفقها فتجرف المنطق الواعي، وتطغى عليه ويقول كما قال في قصيدته الرائعة العقاب الهرم 1 / 30:

يهم ويعييه النهوض فيجثم   ويعزم إلا ريشه ليس يعزم

أما حين يضعف هذا التدفق ويتجرد شعره من اللحم والدم والنبض فيخيل إلينا أن مكان ما يقوله ليس ديوان شعر له ولكن هناك بين كتبه وتأملاته الفكرية وقضاياه المنطقية، لنستمع إليه يقول

---

1 انظر العقاد : الأدب بين الوجدان والفكر مجلة الرسالة عام 1947 / 733 ومقدمة بعد الأعاصير.

2 انظر العقاد: ابن الرومي / 311

3 انظر قطب. سيد كتب وشخصيات / 88 – 89

في قصيدته ((الجنس)) 4/ 108:

أيما لفظة جرت   من فم المرأة امرأة

تجعل الزوج من فئة   والأخلاء من فئة

ليس بالجسم وحده   يعرف الجنس منشأه

في هذه الأبيات نشعر أننا أمام تجربة لها وزنها في فهم الطبائع بيد أنها بعد ذلك ليست شعراً وليس مكانها ديوان العقاد، إن مكانها في خلاصة اليومية باكورة إنتاجه، وفي التأملات التجريدية، وحين نضعها في موضعها هذا لن نصغر من قيمتها لأنها جزء من ذخيرة الإنسانية في تجاربها الصادقة الأصيلة إلا أنها قضية عارية من الإيقاع والصورة والظل، مجرد قضية فكرية نظمت على وزن الخليل... وهذا كله هو بالذات عيب العقاد في شعره. وموطن الضعف فيه وظرفه الخاص.. إن طاقته الشعرية أقل من تصوره للشعر، وطبيعته الوجدانية أضعف من طبيعته المنطقية، هو لا يفرق بين الفكرة الشعرية والإحساس الشعري، الفكرة شيء قيم وثمين ولكنها لا تصبح شعراً إلا حين يفيض بها الشعور، وينساها الفكر الواعي، وتكون جزءاً من حياة صاحبها الشعورية.

وسنرى في مجال ظواهر الصدع مدى الآثار السلبية التي خلفها اتكاء العقاد على التحليل المنطقي في شعره، وعلينا الآن أن نتذكر أن الشاعر في حديثه عن علاقة الفكر بالشعر وعن الفلسفة والحكمة – وقد سقنا بعضه آنفاً – كان يذب عن أعماله ويدافع عن نتائجه بقدر ما كان يجادل حقاً عن مدى إقحام الفكر على الشعر، واليوم أصبحت هذه القضية قضية إقحام الفكر على الشعر في ميدان النقد الأدبي مفروغاً منها، ما عاد الفكر عنصراً غريباً تأباه طبيعة الشعر وترفضه التجربة الفنية، لقد أضحى التلاحم بين الشعور والتفكير هو المسلّمة الأولى في كل عمل فني جاد وخالد شريطة أن يتم التوازن بين الفكرة وبين الإحساس بها.

ثالث الشعراء الذين نود الوقوف عندهم هو أحمد زكي أبو شادي، وظرفه الخاص هو غلبة النزعة العلمية النثرية على طبيعته الفنية، كان أبو شادي مجموعة من الشعراء لا يملك وجهة نظر محددة واحدة أو متطورة نحو الشعر والفن وإنما كان يملك نظرات متخالفة تختلط فيها مذاهب أدبية عدة وتحمل في تضاعيفها نزعات وتيارات هي حصيلة قراءاته، وكان أيضاً رجل علم ورجل تجربة

فأراد أن يدخل المعطيات والحقائق والتفسيرات والمعادلات العلمية إلى ميدان النظم، أو كما قال[1] أردت أن أرضخ شعري للعلم أو أستوعب العلم في شعري حتى يصير من صميم عاطفتي وإيماني، وأراد أن يصوغ تجاربه المتخيلة أو المعاشة قصائد ومقاطع تدفعه إلى ذلك رياضة ذهنية بحتة يروّح بوساطتها عن نفسه وعن جسده وإن لم تتوفر له هنا وهناك تجربة شعورية تهز وجدانه، كان واسع الثقافة كثير القراءة منوعها يعمل ليل نهار دون كلل أو ملل، طوافاً جواباً في آفاق مصر وخارجها، وكان إلى جانب ذلك كله أو بسببه غزير الإنتاج (سبعة عشر ديواناً وآلاف آلاف الأبيات)، سريع النظم مرتجله، في ساعة أو ساعتين تولد القصيدة بين يديه فيلقي بها إلى أسنان المطبعة دون أن يثقفها أو يعاود النظر فيها، وكان أكثر ما يحلو له القريض وهو تعبان مجهد[2].

في مثل هذه الحالات ... حيث لا يكون الشاعر مستقراً ولا هادئاً ولا مقلاً بل خصباً فياضاً سريع التأثر سريع الإنجاب، كثير التلقي كثير الإرسال لا يعاود النظر في شعره فينقحه ويهذبه، ولا يحتضن تجاربه الشعورية حتى يحين أوان ولادتها بل يرسل كل ما ينثال على فكره أو وجدانه أو يجري على لسانه وهو منهك الجسد، قلق البال متعب النفس[3]... في مثل هذه الحالات والوقائع تكون النتيجة ما نجده في شعر الشاعر لا في نظرياته النقدية:

1- ليس شعره على درجة واحدة من الاستواء فبعض دواوينه مثل ديوان (أغاني أبي شادي) لا نعثر فيه على قصيدة واحدة جيدة.

2- معظم شعره مصاب بالضعف والضحالة والإخفاق مما دفع بعض الدارسين إلى محاولة تصحيح مقاطع له[4].

3- رغم إلحاحه نظرياً على ضرورة الموسيقا للشعر مفرقاً بين الطنين وبين الإيقاع فإن شعره في كثير من نماذجه يفتقر إلى أي نوع من أنواع الموسيقا، وأظن أن الشاعر الذي لا يتحسس النغم، ولا نجد في أعماله شيئاً من الإيقاع لا يمكن أن يكون شاعراً أصيلاً.

---

1 انظر مقالة : النقد والشعر ملحقة بديوانه الشفق الباكي / 1221

2 انظر الجداول في مقدمة الديوان السابق

3 يذهب ضيف، شوقي في كتابه دراسات في الأدب المعاصر / 60 إلى أن أبا شادي ربما كان مصاباً بالعصاب أو أن ذلك يعود إلى حالته العضوية

4 انظر العريض . إبراهيم : الشعر وقضيته / 64 65 البحرين 1955

4- شعره العلمي وغير العلمي على السواء مسطح، وإذا كان اللون الأول مجموعة من النظريات والحقائق العلمية فإن الثاني مجموعة من الأفكار مرصوفة إلى جانب بعضها بعضاً وكأن قائلها لا يريد أكثر من ذكرها وإرسالها، وربما أدخل في روع أبي شادي – كما يقول أحد نقاده[1] – أن الشعر سيصيب خيراً من صحبته للعلم فخرجنا من محاولته بشيء لا هو بالعلم ولا هو بالشعر، إن الشعر هو لسان الحس والوجدان، والنثر وحده هو لسان الحقائق العلمية المجردة.

5- يكثر الحشو والإطناب والتكرار في هذا الشعر وتهبط أواخر الأبيات بحيث تنتهي بكلمات و عبارات لا تحمل جديداً وليست لها أية وظيفة تعبيرية.

6- إذا كان شعر العقاد قد طغت فيه الفكرة على الإحساس فإن شعر أبي شادي قد طغى فيه التحليل حتى أصبح شعراً منظوماً.

وفي دواوينه وشعره الغزير نعثر على مطولات ومقاطع عديدة تتمثل فيها وتبرز هذه العيوب، وفيها قصائد لا ينظمها طالب نظم مبتدئ فضلاً عن شاعر جهير، وإذا ما قرأنا له قوله في رثاء إله 7/ 106:

أقضي الحياة شريداً مثل مغترب ... قد ضل ما بين بركان وخلجان

حتى المحيط عليه بالحياة سوى ... حياة معتزل في صخرة عان

والناس تغبط مرقاه وتحسده ... سلاحف ونسور دون حسبان

وهو الذي ما له جدوى السمو ولا ... حظ النعيم ولا تقدير قربان

لم يبق عيشي الذي يدعو البكاء له ... فإن عيشي وموتي الآن سنيان

أو قوله في حفلة ذكر 11/ 15:

سمعت صدى كنهيق الحمير ... ولكنه آدمي المثال

فرحت لأبحث عن سره ... إلى مسجد مفعم بالضلال

إلى حيث ينتفض الرافضون ... بملء الصفوف انتفاض الخيال

يسيل اللعاب ويدوي الصياح ... وتلوى الرقاب بأي اختيال

جنون وكم في جنون فتون ... وكم من وجود يشير المحال

---

1 انظر إبراهيم محمد سعيد : السقراطية في الشعر هل هي جائزة ؟ من الدراسات الملحقة بديوان الشعر الباكي

فإنه لا يساورنا شك في أن هذا الذي بين أيدينا ليس شعراً بالمعنى الفني للمصطلح، وإنما هو مجرد محاولات للتعبير عن شيء قد يكون له صدقه وأثره ووقعه خارج نطاق الفن، ولكنه لا يمت إلى هذا الميدان بصلة.

وقد حاول أبو شادي أن يدافع عن ارتجاله ونظمه و غزارة إنتاجه وعن إدخال الحقائق العلمية إلى شعره وعن غلبة النزعة النثرية على فنه وفقدان العنصر الموسيقي تارة بحجة الطبع المتدفق وأخرى بحجة الأصالة والعبقرية وثالثة بالهجوم على شعر الطنطنة والرنين، وفي رأينا أن ما قاله لا يخرج عن كونه مسوغات تقبل الجدل والحوار، بل لعلها لا تخلو من الشطط والتمحل والمغالطة.

من الشعراء أصحاب الطابع والمزاج الخاصين عبد الرحمن شكري ثاني ثالوث الديوان، وعلي محمود طه أحد أعلام أبوللو، وظرف الأول التشنج العصبي وظرف الثاني الزيف العاطفي، ورغم ابتعاد نظريتهما نحو الكون والإنسان وبالتالي نحو حياتيهما حيث عاش شكري فريسة للحزن البالغ حد السوداوية والحساسية التي وصلت به إلى درجة الإخفاق، في حين وقع طه فريسة للمتعة والنشوة والبهجة وكانت حياته كعنوان أحد دواوينه (زهراً وخمراً)، فإنّا نجد في ظرفيهما الخاص شيئاً من التشابه نراه لدى الأول في نقده وشعره ولدى الثاني في شعره الذي لم يخلف معه أي نقد، هذا الظرف الخاص ينبع أولاً من نظرية الفيض والإلهام وما تركته من آثار في بنائهما الشعري، وينبع ثانياً من الحالة الوجدانية أو الانفعالية التي كانا يحسبان أن شعريهما لا يكون شعراً إلا في عنف دفقها وتحت تأثيرها الآني المباشر.

عاش شكري فترة من الزمن يؤمن بأن الشعر إنما هو وليد النوبات العصبية، يقول في مقدمة أناشيد الصبا ((.. لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه))، ثم يتراجع عن هذا الرأي في ((زهر الربيع)) فيقول في مقدمته: ((.. وكما أن العاطفة تنطق الشاعر كذلك قد تخرسه شدتها، ومن أجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعراً، وإنما نعني الذكرى التي تعيد العاطفة والتفكير الذي يحييها))، والسؤال هنا تحت أية من الحالتين كان يكتب شكري شعره؟ في حالة التشنج التلقائي والنوبة العصبية أم في حالة الذكرى والتأمل واسترجاع الحدث ؟ لو ذهبنا نستقرئ دواوينه لوجدنا شعره قد

كتب في ظل الحالتين على السواء، وربما أبيح لنفسي أن أقول إن معظم دواوينه التي نشرها حتى سنة 1919 قد كتبت في شبه نوبات انفعال عصبي وإن معظم شعر الثلاثينيات الذي نشر متفرقاً ثم جمع بعد وفاته ليشكل ديوانه الثامن قد نظم بعد فترة كمون واحتضان، و بسبب هذا كله يرتفع بعض شعره إلى قمة الفن ويهبط بعضه الآخر إلى مستوى النثر، أو نقول يترجح بين غزارة الرؤية الشعرية وبين التواء العبارة وغموض التعبير وجفاف الحدث وعدم توتره.

وفي ظننا أن القضية لم تكن لتتوقف لدى الشاعر عند مشكلة الإبداع وفيما إذا كان قادراً على العطاء في حالة الشعور أو الانفعال أي في مرحلة الاستثارة الآنية وأثناء تلقي الحدث من الخارج، أو في مرحلة الكمون وبعد مضي فترة قد تطول وقد تقصر على تلقي الحدث، فالقضية أعمق من ذلك، إنها تتوقف إلى حد كبير على طبيعة شكري ذاتها، لقد كانت نفسه عصابية قلقة، كثيرة الشكوك والهواجس، معذبة بملكاتها وتطلعاتها وأمانيها وأحلامها وبكابوسها الثقيل الذي رزحت تحته...

((خُلِقْتُ كثير الأماني والأطماع، كنت أطلب كل شيء وصارت هذه الأطماع تعظم كلما كبرت فصرت أقضي ساعات في أحلام الأماني ..))، أهو اليأس أم المرض؟؟ يقول مقدم الديوان: ((.. شاءت الأقدار أن تبدل الأمل يأساً وتدفع الشاعر الشاب إلى أن يخلق حوله عالماً من الأحلام والأماني ...))، ونقول إن الذي صنع حالة شكري أو ظرفه طبيعته التي جبل عليها وأحواله الاجتماعية معاً، لقد تصالحت المورثات المرضية الجسدية والعصابية مع الأحداث التي عاشها فخلقت لنا شاعراً من نوع خاص، وشعراً عليه بصماتها وسماتها.

مع علي محمود طه يكتمل الشق الثاني من النظرية، نظرية الفيض وانعكاس المشاعر التلقائية أو نظرية التأثير، وإذا كان شكري عاش تحت تأثير كابوس الواقع فإن علياً عاش تحت تأثير كابوس الحلم، الأول فرَّ إلى الما وراء وانتهى إلى الانزواء، والثاني انتقل بشراعه عبر بحر التيه من الشرفة الحمراء إلى الصومعة الخضراء، وظلَّ طوال الرحلة حالماً أو لنقل ظلَّ سكيراً منتشياً بلحظات الاستغراق والغيبوبة .. وهل ثمة فرق بين السكير والحالم؟! إن للسكر حالات ودرجات وللحلم حالات ودرجات.. حلم اليقظة والنوم والكابوس والخمرة والخدر .. هذه أنماط وأنواع عاشها شاعرنا وقدمها في قصائده، إن فنه صورة حالمة للحياة صيغ في ظرف خاص هو الزيف العاطفي.

كان علي محمود طه يرى أن البراعة العقلية تناقض الإحساس الصادق وأن الاحتفال بالآخرين يناقض الانشغال بالذات، ومن هنا ترك لإحساسه العنان كي يتدفق مباشرة وبطريقة تلقائية ليكون مخلصاً لعمله، وشغل بنفسه عما سواه فعاش عواطفه وأحاسيسه مباشرة وصور هذا الذي عاشه وأحسه غير عابئ بأي شيء، مقصده الأول والأخير أن يحيا وأن يحس وأن يعبر عما يحيا وعما يحس... الشكل، البناء، طريقة الأداء، أفق التجربة، عمقها أبعادها .. هذه جميعاً تبدو في نظره أشياء ثانوية إذا قيست إلى صدق التعبير... ثم ما همه أن يكون شعره مَعْبراً نحو عالم آخر أغنى وأخلد وأعمق، عالم لا يقف عند حدود الذات بل يتجاوزها إلى أفق الإنسانية الرحب.. حسبه أن يملك عاطفة مشبوبة هائمة، وحسبه أن يعبر عن هذه العاطفة المشبوبة في رقة متناهية، وعندما يفرغ من عاطفته، من ظرفه الخاص بالتعبير عنه فعلى الدنيا السلام:

وقالت ما حياتك قلت حلم من الأشواق أوثر أن أطيله
حياتي قصة بدأت بكأس لها غنيت وامرأة جميلة

ظواهر الصدع

تتجلى ظواهر الصدع بين النظرية والتطبيق في الشعر الرومانسي – وفيما يخص موضوع الصورة الفنية – في مجالات عدة بعضها يتعلق بالصورة المفردة، وبعضها يتعلق بالصورة في نسقها، وتحت العنوان الأول يمكن أن نجد هذا الصدع في وظيفتها وشكلها وطبيعتها، وتحت العنوان الثاني نجده في خاصتها الرئيسة وفي دورها ومهمتها.

أ - الصورة المفردة:

رأينا في النماذج التقليدية أن الشعراء الإحيائيين كانوا يستخدمون الصورة في وظيفتين اثنتين: الزركشة أو التزيين والشرح أو التوضيح، وعندما جاءت التطبيقات الرومانسية حاول أصحابها أن ينأوا بالصورة عن هاتين الوظيفتين انسجاماً وتوافقاً مع نظرياتهم فنجحوا في ذلك النجاح الذي درسناه من قبل حين أوجدوا لها وظيفتين أخريين هما التأثير والإيحاء، بيد أنهم ظلوا في العديد من أشعارهم يستخدمون الصورة الاستخدام الوظيفي التقليدي القديم، يقول شكري 1 / 43:

فكأن فوق الماء ما صنعته كف مصور

وكأن صورة درهم سكنت بخاطر معسر

وكأن طلعة فاتن أخذت بلب محير

ويقول 8 / 581

وتستيقظ الأرض النؤوم إذا حنا الصباح عليها يلمس الثغر بالثغر

كم استيقظ الطرف المغمض بعدما أريق عليه ساطع من سنا البدر

في هذه الأبيات نستطيع أن نشطر التراكيب الشعرية إلى قسمين متمايزين –كما فعلنا – مع الشعر التقليدي أولها الفكرة والآخر الصورة التي ألحقت بها لتزينها وتجملها أو تشرحها وتوضحها .. ماذا نتج عن هذا الاستخدام التزييني أو كان بسببه؟ لقد استمر الشعراء يؤثرون الصورة الجميلة، وعانى بعضهم هذا الداء معاناة راسخة حين رأى أن الصورة الشاعرية هي الصورة الجميلة. يقول شكري 1 / 37:

كللها القطر وماء الندى بلؤلؤ من دمعه ذي بريق

وجدول ينساب بين الربى يحسبه الذائق كأس الرحيق

وبلبل يعرب عن شجوه في حيث لا يأخذ سمع المشوق

وفي تصوري أنه ليس ثمة من عثرة تقف في طريق بناء الشعر الجيد وقراءته أيضاً أعظم أثراً من الاعتقاد المسبق بأن الصورة في القصيدة إن هي إلا للزينة ومن ثم يجب أن تكون جميلة، وأن القصائد الأبدع والأفضل والأشعر هي القصائد الأجمل والأكثر عدداً من حبات اللؤلؤ المنضود، إن القصائد لم تخلق لتكون جميلة بل عليها أن تكون صوراً في قصائد تؤدي وظائفها في حدود نظرية التعبير.

ويبدو أن الرومانسيين بهذا الاتكاء على الصورة الجميلة والمستخدمة حلية وزينة كانوا يخالفون أهم قاعدة نظرية وضعوها للبلاغة النفسية وهي قاعدة الجامع في النفس لتقف في مواجهة البلاغة التقليدية وقاعدتها الجامع في كل، وطالما أشدنا نحن وأشاد غيرنا بهذه البلاغة التي كانت منطلقاً للبلاغة الحديثة وفن القول، وشكري ذاته صانع هذه البلاغة و مؤسسها في الشعر الرومانسي نجد له من النماذج الصورية لا تتحقق فيها مثل هذه البلاغة ولا جامعها النفسي، لنستمع إليه يقول في

الحب والليل 1/ 35[1]:

عمي الدجى عن مطلع الفجر في ليلة كسريرة الدهر

ولع البكاء بناظري كما ولع الندى ببدائع الزهر

فالشطر الأخير من البيت الثاني صورة لا تنبثق عن النفس، وليست لها أية علاقة بالتجربة الشعورية، وشتان في النفس الحساسة بين علاقة البكاء بالعين وعلاقة الندى بالزهر الجميل، لقد تعلق شكري في هذه الصورة بجامع الشكل أو اللون أو الحركة ولم يتعلق بجامع نفسي يمسك بأوجه الشبه ويذيبها في بوتقة الوجدان.

ولقد جرَّ هذا النهج الرومانسيين كما جرَّ أسلافهم التقليديين إلى أساليب عقيمة لا تفيد فن الشعر قدر ما تفيد صنعته فاعتمدوا على تكرار أدوات التشبيه والتصوير[2]، وألبسوا الفكرة الواحدة شياتٍ وأثواباً من الزركشة والبرقشة متعددة الألوان ليدلوا على براعتهم[3]، وانجرفوا وراء شكليات وصفية لا تحتملها المواقف الشعورية[4].

إن الصورة الفنية الإيجابية بخلاف الصورة الفنية السلبية وسيلة لا هدف، وسيلة للتعبير والخلق والإبداع وليست هدفاً للزينة والزركشة والتلوين، وإذا كان الشعر الرومانسي قد خطا الخطوة الأولى نحو إيجابية الصورة دون أن يتخلى عن سلبيتها فإن شعرنا المعاصر قد ابتعد بعداً كافياً عن هذا الفهم القديم.

ومن ظواهر الصدع بين النظرية والتطبيق أن الشعراء الرومانسيين ألحوا في نظرياتهم على أن الصورة يجب أن تكون طاقة مفعمة من الأحاسيس، قادرة على تفجير المشاعر، إنها تحمل أو يجب أن تحمل في ظل الدلالة أكثر من الدلالة نفسها، عليها أن توحي وأن تجسد وتخصص وأن تعطي عطاء لا حصر له ولا حدود، فهل تحقق ذلك هو الآخر في أعمالهم الشعرية ؟ إن النظرة المتفحصة لهذه الأعمال تقول شيئاً واحداً هو أن طاقة الرومانسيين النظرية كانت أكبر من طاقتهم الإبداعية، ويتجلى صدى ذلك في ثلاث ظواهر: في التجريد والتعميم بدل التجسيد والتخصيص، وفي التقرير والمباشرة بدل التلميح والإيحاء، وفي نثر الشعر بدلا من فن الشعر، ودون ذلك تفصيل.

1- انظر داود . أنس عبد الرحمن شكري / 38 – 42 القاهرة 1970

2- انظر شكري ذكر / 162 ونحو الفجر / 581

3 انظر شكري كلمات النفس / 184

4 انظر شكري نحو الفجر / 581

كانت النزعة الرومانسية تميل نحو التجريد والتعميم وقد حاول بعض شعرائها وضع الفكرة النهائية أو القضية المطلقة موضع الاهتمام لتسمو وتدخل في نطاق العام الذي يصمد أمام الزمان ولا يتغير بتغيره[1]، وكانوا يعتقدون اعتقاداً جازماً بأن طاقتهم الشعرية تعمق إذا لجؤوا إلى الفكر المجرد، وحاجوا في ذلك فقالوا إن التفكير جزءٌ من الشعر ولا تناقض بين العقل والوجدان، وطالما دافع العقاد عن العنصر الفلسفي في الشعر، كما كتب شكري العديد من قصائده التي تنحو نحواً تجريدياً، وفي رأينا أن ليس من تعارض بين الفن وعالم التجريد الصادر عن العقل الخالص والمنطق المطلق، لنقرأ للعقاد قوله الذي جعله القصيدة الأولى في ديوان من الدواوين/ 10:

النور سر الهدى النور سر الحياة

النور لب النهى النور وحي الصلاة

النور شوق الفتى النور شوق الفتاة

ألمحه بالروح لا لمح العيون الخواة

ما تبصر العين من معناه إلا أداة

هذا سبيل الهدى لا ما افتراه الهداة

للعقاد أن يقول دفاعاً عن هذه الأبيات إنها تأمل فلسفي ونظرات معمقة في الكون والإنسان والحياة، وهو ما يمتاز به الشاعر الكبير من الشاعر الصغير، ولكن هذه الأبيات ـ ومثلها كثير لدى العقاد ـ ليس فيها شعر ولا ما يشبه الشعر، إن فكرها تجريدي عام وحركتها مسطحة، وتعبيرها تقريري جاف، وصياغتها نثرية مباشرة، وشتان ما بين التفلسف وبين أن تكون للشاعر فلسفة خاصة أو وجهة نظر، بين أن يبثنا الشاعر تأملاته وبين أن يقدم ذهنه المنطقي المرتب والمجرد.

1- من هذه القصائد المطولة انظر: الباحث الأزلي / 292 إلى المجهول 396 المثل الأعمى / 460 العصر الذهبي / 574 قد تكون الأفكار الفلسفية عظيمة في ذاتها ولها دلالات رائعة لدى صاحبها، بيد أنها لا تصبح أفكاراً شعرية بمجرد أن تدخل العمل الفني، أو بمجرد أن يحتفي الشاعر

---

1 يقول شكري في مقدمة الجزء الخامس: ((.. لا يكتب الشاعر للعامة ولا لقرية ولا لأمة وإنما يكتب للعقل البشري ونفس الإنسان أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذي يعيش فيه وإنما لكل يوم ولكل دهر..)).

بها، إذ لا بد لها حين تدخل عالم الشعر من أن تستحيل وتتجسد في طريقة الأداء، في التعبير بقوة ودقة ووضوح، وإذا كان ذهن الفنان ـ أي فنان ـ يعمل باستمرار خلال شيء ما .. داخله أو خارجه فإن أحاسيسه تتداخل وتأخذ مكانها، ويظل ماء الحياة يوقع نغماته العذاب، ويشدو من خلال المصادفات الخالدة التي خلقتها عبقرية الفنان، ولكن حين تتحول المصادفات، الصور إلى مجردات ذهنية ويخبو الإحساس ويبدو الوجه الصلد للكلمات تنحسر عندئذ الحياة ولا تعود تغني، وتبقى المصادفة عديمة الحياة.

ويقود التجريد والتعميم في الشعر إلى التقرير والمباشرة فيه وتتداخل هاتان الظاهرتان لدى العديد من الرومانسيين، وتبرز لدى العقاد بصورة خاصة في طنطناته العقلية، وشقشقاته الفكرية، ومقاطع الحكمة الكثيرة التي ملأت تضاعيف دواوينه، وربما كان دفاعه عن الفكر الشعري من أجلها، يقول في الحياة حياة 1 / 57:

قالوا الحياة قشور قلنا فأين الصميم

قالوا شقاء فقلنا نعم! فأين النعيم

إن الحياة حياة ففارقوا أو أقيموا

ويقول في يوم الجهاد 4 / 74:

أفيقوا أفيقوا دعاة الديار دعاة الديار وفيكم بكم

وأوصوا الرفاق بصمت طويل وصبر جميل وهزل عمم

وقولوا لهم مثلنا فاصنعوا إذا نابكم نائب أو دهم

ويقول في حكمة الجهل 4 / 103:

نعم نعم ـ قلت هذا إني بذاك مقر

وأنت عندي طفل وأنت عندي غر

كم حكمة هي جهل وغفلة هي فخر

في هذه المقاطع وأضرابها لا نجد شاعراً عملاقاً مثلما نعرف عن العقاد مفكراً عملاقاً، وإنما مجرد شاعر من جملة الشعراء، شاعر جاف في صياغته، رتيب في موسيقاه، تقريري في أفكاره، لا يلون

نظمه بمشاعره، شاعر يعرض تأملاته عرضاً بارداً غير جذاب ولا دافئ، إن الفرق بين الحقائق الشعرية والحقائق التقريرية هو فرق في الشعور، ويوم يكون الفرق بينهما على أساس الكلمات فحسب فقد نقبل قضاياه في ميدان الفن، أما وأن الأمر ما زال كما كان منذ عرف الشعر وعرف النثر فإن الحقائق لن تكون مقبولة ومن ثمَّ تكون قابلة للتصديق الشعري إلا حين ترشح من خلال الوجدان وتتسرب من خلال المتعة والإحساس .

وأظن أنَّا بذلك لا نحرم العقاد من شاعريته، وإنما نقول إن شاعريته لا تضارع عبقريته لأنها شاعرية ساذجة بسيطة إذا ارتفعت إلى القمة حيناً فلعلها تهبط إلى السفح أحايين، إن شاعرنا قد أخلص لفكره ومنطقه أكثر من إخلاصه لوجدانه وأحاسيسه فهو منذ أخذ يصنع نظمه أخذ يعيش في وعي مباشر ومنطق حاد لا يتخلف أبداً، ومن هنا كان شعره غريباً على بعض القراء لأنهم يحسون أواصر بينه وبين النظم والنثر والتقرير، وما هذه الأواصر إلا أواصر المنطق التجريدي التي تجعل أفكاره وتأملاته بل وإحساساته ومشاعره تتعاقب تعاقباً تقريرياً، وتعرض عرضاً منطقياً بما في هذا المنطق وذاك التقرير من برودة وجفاء وجمود[1].

وترتبط بالتقرير أخيراً ظاهرة النثرية ونجدها لدى أبي شادي بخاصة وبكثرة لافتة للنظر، إن الفرق بين الذهن التجريدي الشعري وبين الذهن التجريدي النثري واضح فالأول يريد أن يجعل من التجربة الشعرية تدرك إدراكاً عاماً يسمو بها على الآحاد المتغايرة لتصبح في عداد السرمد، أما الثاني فيدنو بالتجربة إلى أرض الوادي لأنه لا يملك القدرة على التحليق، وقد نتساءل أليس الشعر كالنثر الفني يقوم بالصورة؟ والجواب بسيط فحاجة الشعر إلى الصورة أكثر من حاجة النثر إليها لأن الأول تركيب والثاني تحليل، وأكثر من ذلك فإن دور الصورة في الشعر يختلف عن دور الصورة في النثر، الصورة في الشعر تثير عمق المعرفة الشعورية الغامضة وهي لذلك أكثر إيحاء و أوفر تركيباً، أما الصورة في النثر فهي أقرب إلى جو الواقع القريب والبسيط[2].

ومن يرجع إلى شعر أبي شادي يجد فيه هذه النزعة النثرية ماثلة في التصور والفكرة وفي طريقة الأداء والتعبير، إنها ليست السهولة التي دافع عنها بل الركاكة، وليست (الآتي أو الجدول الجاري) كما

1- ضيف . شوقي : دراسات في الشعر العربي المعاصر / 103

2- انظر في ذلك:

Read, H., << Eng. Prorse style>> p.23

زعم بل الطحلب والنفاية، وليست الغنى والعبقرية بل الضعف والضحالة، إنها بكل بساطة الغثاء الذي لا قيمة له ولو أسقط أو مزق أبو شادي أكثر من نصف ما قال لما خسر الفن شيئاً ولا ضاع علينا شيء، لنستمع إليه في جملة من مطالع بعض قصائده، يقول في ((مفخرة رشيد)) / 15:

آن رجع الجهد قَوْمِيٌ فانفضوا　　سنة اللهو وهيا للمجال

بسلاح العلم قبل السيف قد　　صارت الحرب أعاجيب اشتغال

ويقول في اسكندرية 7 / 67:

ولك الرياض كفيلة بنعيمها　　للعاشقين كذا وللنساك

وتغرد الأطيار حتى إنها　　لتظن في تغريدها كملاك

من لم يصدقني عليه بجولة　　بحدائق الشلال بين أراك

ويقول في واجب الفن 5 / 178:

من واجب الفن تصوير الحياة كما　　ترى الحياة بآمال وآلام

لا يترك الشر منبوذاً لخشيته　　أو يرسم الخير سلطاناً بأحكام

ويقول في قبلة الجمال 5 / 799:

يا سمائي　　يا سنائي

يا إله　　الشعراء

يا سقامي　　يا دوائي

يا همومي　　يا رجائي

ويقول في يا أمل 5 / 819:

يا أمل　يا أمل　　يا هوى من عمل

يا حلىً للبطل　　يا قوى في الجلل

ويقول في ما هو الفن 5 / 1048:

ما هو الفن ؟ إنما الفن عندي　　هو حسن البلاغة الرمزية

ليس بسط التعبير فناً جميلاً　　إنما الفن لهجة العبقرية

أجلّ الفن الجميل لغة العبقرية لأنه لغة الإحساس والرمز والإيحاء وليس بسط التعبير ولا تقريره، وما أشك قط لحظة في أن هذا الذي قرأناه ينتسب إلى فن أو إلى عبقرية[1].

ب - الصورة في النسق:

في حديثنا عن نسق الصورة في الشعر الرومانسي ذكرنا خاصتين أولاهما الترابط وأخراهما التكامل، ورأيناهما متمثلتين في نماذج لا بأس بها، وقد حاول الشاعر الرومانسي في ضوء هاتين الخاصتين أن تكون صوره جديدة أولاً وناقلة للتأثير ثانياً ومتلاحمة في مجموعها بحيث يكون منها صورة كبرى هي العمل ثالثاً، ويبدو أن صعوبة محاولة الشاعر من جهة والتقاليد الأدبية الموروثة وطاقته المحدودة على التعبير من جهة أخرى كانتا توقعانه في الاضطراب فتجيء صوره متناقضة متراكمة مجتلبة ويخل بالتلاحم الذي يريده وبالوحدة العفوية التي يهدف إليها، وتعجز قصيدته عن تحقيق الإرادة والهدف أو لنقل الغاية ربما لأنه أغرق في التوجه نحو تلك الغاية . لنقرأ هذه الأبيات من قصيدة محمود حسن إسماعيل ((وطن الفأس)) 2 / 107[2]:

في الضحى والشعاع جاثٍ على النيل كما خرَّ ساجد في صلاته
والرياحين ناهلات من الطل رحيق الصهباء من قطراته
خمرة سلسل الضياء طلاها فجرت كوثراً على ربواته
عربد الزهر من شذاها فأفشى سر جناته على نغماته
والفراش الوديع يسبح في الأيـ ـك ويحسو العبير من زهراته

في الأبيات صور متلاحقة متراكمة، وحين نتأمل كل صورة على حدة فإنَّا نجد غير ما لاح لنا من الجو الموحد عند القراءة الأولى ... فالصورة الأولى تعين الوقت دون الموسم (في القرية) والشعاع جاث على النيل ولا يمكن أن يتم هذا الربط أبداً فوقوع الشعاع على النيل معناه الاهتزاز مهما يكن خفيفاً، والعلاقة بين جثو الشعاع – إذا صح – وأن يخر العابد في صلاته علاقة عابرة لاتحتمل مقارنة مستفيضة بين أجزائها، إنها لمحة إذا دققنا فيها نفينا صورة العبادة إطلاقاً لأن الفعل

1 في عيوب أبي شادي الشعرية انظر : نشأت . كمال . أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث القاهرة 1967
2 وانظر الظاهرة ذاتها في قصيدة الضفادع 1 / 116 والذهول 1 / 198

خرَّ يصور حركة عنيفة غير تلك التي صورتها لفظة جاث فإذا كان الضحى وجثا الشعاع على النيل فمعنى ذلك أن وقدة الحر قد أخذت تلتهب لأننا لا نعلم أن جثو الشعاع على صفحة النيل يتفق وتلك الوداعة التي أراد الشاعر أن يبثها في المنظر، ثم تجيء صورة الرياحين التي نهلت رحيق الصهباء من الطل، من قطراته فجرت كوثراً على ربواته، وقد أثارت هذه الخمرة في المنظر الوديع عربدة الزهر لأنه انتشى منها، أما الفراش الوديع الذي انتشى من العبير فإنه ظلَّ على وداعته سابحاً في الأيك[1].

هذا التناقض في استخدام الصور جرَّ إليه ولع الشاعر الرومانسي بالتجديد والتلاعب ومحاولته إيجاد تفسير غير قديم لا لما يحسه في نفسه نحو المنظر بل لطبيعة المنظر نفسه ولما بين أجزائه من علاقات ... ثم ألم يكن اتكاؤه على الصور الجميلة لأنها جميلة وبغض النظر عن علاقاتها بغيرها سبباً آخر في هذا التناقض وفي انعدام النسق بين الصور؟!

ويتصل بالتناقض في الحيز الصغير انعدام الوحدة العضوية في الحيز الكبير – القصيدة، فرغم أن هذه الوحدة كانت أهم معلم من معالم الثورة الرومانسية في مواجهة النزعة الإحيائية، وامتدت من صرخة مطران في نهاية القرن التاسع عشر حتى قبيل سكوت العقاد السكوت الأخير في منتصف الستينيات فإن العديد من قصائد الرومانسيين تفتقر إليها، ويتجلى هذا الافتقار في تجليات عدة:

يتجلى في انعدام العلاقة أحياناً بين عنوان القصيدة والأبيات التي تحت هذا العنوان، فإذا ما قرأنا مثلاً في قصيدة العقاد الحب الأول 1 / 41:

يهنيك يا زهر أطيار وأفنان   الطير ينشد والأفنان عيدان

أو في قصيدة أبي شادي التي وردت في كتاب ((أبو شادي الشاعر)) / 36:

قل للرشاقة هذه مرآك   رقصت على الأزهار والأشواك

فسنجد أن العقاد في مطولته ينحو قريباً من العمود التقليدي في وضع مقدمة وصفية للقصيدة ثم يخرج إلى الموضوع الرئيس، الحبيب والحب الأول، ثم ينتقل إلى الحديث عن العلاقات الإنسانية وطبائع الناس وأخيراً يأتي بالحكم والأمثال، في حين يبتعد أبو شادي في الثانية عن موضوعه الأصلي

---

1 انظر عباس. إحسان : فن الشعر / 234

(وصف حسناء تستحم في البحر) إلى أفكار وصور لا علاقة لها بالحسناء ولا بالبحر، إن الأبيات هنا وهناك يعقب بعضها بعضاً حسب قانون تداعي الأفكار، يبدأ البيت أو مجموعة الأبيات بعد بيت أو لفظ سابق يدفعه إليه مكان أو زمان أو تضاد أو تماثل .. وهكذا دواليك حتى تكتمل القصيدة في شكل مسطح لأنظمة تجربة فنية واحدة ولا خيط شعوري واحد ولا إحساس متجانس واحد.

ويتجلى فقدان الوحدة مرة ثانية في تغيير أمكنة أبيات القصيدة الواحدة ولعلنا نذكر كيف أن جوهر نقد العقاد لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل كان هذا المثلب، وليس من محض المصادفة أن يجيء ناقدان بعد مضي أكثر من ثلث قرن على هذا النقد أو يزيد فيصنعا في شعر العقاد ما صنع العقاد في شعر شوقي، يبدلان ويغيران في قصائده وأبياته ليصلا إلى النتيجة ذاتها وهي أن شعر العقاد كشعر شوقي يفتقر إلى الوحدة العضوية الحية، وإذا كان مؤلفا ((في الثقافة المصرية)) عمدا عن قصد إلى قصيدة العقاد في مديح النقراشي واختارا خاصة المقطع الذي يمتدح فيه الملك فاروق إحراجاً له في وقت تنكرت فيه الجماهير لحكم الملك، فغيرا وبدلا وقدما وأخرا لإثبات فقدان الوحدة أو على الأقل لتأكيد أن الشاعر لم يفهم منها إلا الوحدة الموضوعية، فإنَّا نستطيع أن نعمد إلى قصائد أخرى غير هذه مثل قصيدة أنس الوجود 1 / 28 والحب الأول 1 / 41 وهيكل أدفو 2 / 141 وعلى النيل 3 / 256 وذكرى الأربعين 4 / 281 والشهيد الأمين 6 / 60 ... لنبين أن تصور الوحدة العضوية على أساس النبتة أو الشجرة أبعد ما يكون عن التحقق في هذه الأعمال، فالوحدة العضوية قوامها الخيال التشكيلي المبدع الخلاق وليس قوة الاستدعاء ولا قانون تداعي الأفكار الذهنية والتجريدية، ونظن أن ظاهرة فقدان هذه الوحدة تشمل معظم قصائد الشعر العربي ما دام هذا الشعر يعتمد على الصورة الجميلة وتقرير المعنى ولا يتفرد بذلك شوقي، ولم يستطع إلا الشعر المعاصر وبعضه على الأدق أن يصل إليها حين اتجهت قصيدته نحو البناء الدرامي.

ويتجلى افتقار الشعر الرومانسي إلى التلاحم أو الوحدة في تصدير وتذييل القصيدة الواحدة، فقد كان شكري مثلاً يرجع إلى بعض أعماله التي نشرها من قبل فيضيف إليها ربعها أو نصفها أو أكثر أو أقل مما يناقض مناقضة جذرية تصور الرومانسيين الذي وضعوه للعمل من حيث إنه بنيةٌ حية تولد كاملةً وتستقل بهذه الولادة الجديدة استقلالاً كيانياً قائماً بذاته . هذا على مستوى النظر أما على مستوى التطبيق فإن الخلل يتبدى ظاهراً مرتين: مرة في جو الصور العام ومرة في عملية (الوصل)

وكأن الشاعر يجمع خواطر متداعية، ففي قصيدته وصف البحر 2 / 118[1] يتم الوصل أو الانتقال بين جزأي القصيدة القديم والجديد على جسر هذا البيت:

خواطر مثل الفلك منك شوارد   يضل عليها عازب اللب حائر

في حين أن العلاقة بين الجزأين لا تقوم على التآزر بوصفها لبنات في بناء متماسك يشد بعضه بعضاً، بل تقوم على التفكك وكأنها أجزاء منفصلة لا تشكل في مجموعها نسجاً متجانساً، إنها كما قال مجرد خواطر وصفية وتأملات سارحة وكأنه بذلك يعفي عمله وقارئه معاً من ضرورة الوحدة ومن مؤونة البحث عنها.

ويتجلى رابعة في التراكم وهو صفة وجدناها في الشعر التقليدي الذي لا يعرف طبيعة الذهن النسقي بقدر ما يعرف الذهن الانعزالي الاثنيني الذي يلاشي وحدة التصور ووحدة التطور ووحدة الحالة النفسية، ويظهر أن هذا الذهن ظل يعمل لدى بعض الشعراء الرومانسيين، وإذا كنا نراه لدى علي محمود طه بارزاً في صور التكرار التي يستخدمها أثواباً متعددة لمعنى واحد وكأن عملية التكرار قد تمكنت منه إلى حد الإسراف، فإنَّا نراه لدى شكري قليلاً ولدى محمود حسن إسماعيل كثيراً في صور التراكم التي تزدحم في حيز واحد ضيق مثل عنقود من اللآلئ الصلدة ثم تأخذ بالتباعد والانتشار في بقية العمل[2].

هذه التجليات كلها تسير بقصائد الرومانسيين نحو فقدان الوحدة العضوية ونحو التفكك وعدم التماسك، وإذا ما أضفنا إلى ذلك ظاهرة التلوين العاطفي التي اعتمدها الشعراء وسيلة رئيسة من وسائل التأثير وفهموا منها أحياناً التضاد بين الأطروحة والطباق، أو بين الظل والنور، وأحياناً أخرى التوقيع على أوتار النفس الإنسانية المختلفة ومشاعرها المنوعة – أمكن أن ننتهي إلى أن التيار الرومانسي من الناحية النظرية وبعض تطبيقاته الشعرية استطاع أن يحدث التغيير في تقنية الفن ولكنه من الناحية العملية وفي بعض تطبيقاته الأخرى ظل يحافظ على شيء من سمات ((التقنية)) القديمة،

1- عدد أبيات القصيدة الأصلية التي نشرها في السنوات العشر الأوائل من هذا القرن سبعة عشر بيتاً ثم أضاف إليها بعد ربع قرن خمسة وعشرين بيتاً.
2 انظر له مثلاً قصيدته ((أسرعي قبل أن تموت الأغاني)) 2 / 162

أو نقول بكلمة أصح أحلَّ شكلية جديدة محل شكلية قديمة، أحلَّ شكلية التلوين بحجة التأثير محل شكلية التناظر بحجة الصنعة، وأحلَّ المقابلة بحجة التعبير محل التوافق بحجة المحاكاة، واحتفظ إلى جانب ذلك إلى حد قد يكبر وقد يصغر ببعض ملامح وخصائص ووظائف الصورة الفنية التقليدية.

القسم الثالث

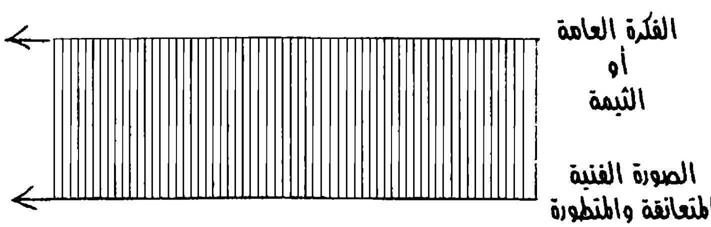
الصورة الفنية في الشعر الحر

الفصل الأول

بناء الصورة الفنية في الشعر الحر

أدى الانقلاب الجذري في نظرية الشعر إلى انقلاب مثله في الصورة الفنية ابتعدت به عن وضعيها التقليدي والرومانسي، وقد رأينا كيف كانت في التيار القديم تقدم على أساس التعارض الاثنيني، أي على أساس فكرة + صورة، وعندما جاء التيار الرومانسي حصل تطور هام في ميدانها، بيد أن النماذج وإن حققت بعض جوانب الموقف البلاغي إلا أنها في مجموعها لم تحققه، ومن ثَمَّ بقي هذا الصدع بين الموقف النظري الرومانسي وبين التطبيقات العملية.

ومع تيار الشعر المعاصر يختلف الوضع اختلافاً يكاد يكون تاماً حين يقوم البنيان الفني على قاعدة صورية تتعانق فيها الوسائط وترتبط، ويؤدي بعضها إلى بعض، وتشكل في النهاية كلاً واحداً هو الصورة العامة أو العمل ذاته، وسواء كانت القصيدة صورة قائمة بنفسها أي رمزاً أو كانت حلقات متداخلة أو سلسلة من الصورة فإن بناءها في الحالتين لا يعدو أن يكون بناءً صورياً يقدم الفكرة المصورة لا الفكرة + الصورة، وذلك كما يبين الشكل التالي:



يقف هذا الشكل وجهاً لوجه إزاء شكل البناء الصوري للقصيدة التقليدية الذي عرضنا له من قبل، وإذا كانت الصورة هناك تتعارض مع المادة، وتنفصل عنها في نسق متقطع متفكك فإنها هنا تساير تطور الفكرة بحيث يكون البناء الشعري حقاً بناءً صورياً، ويكون الفكر الشعري حقاً فكراً صورياً.

وقد صاحب هذا التغير الجذريَّ الذي أصاب الصورة الفنية خلال الموقف المعاصر تغيرٌ جذريٌّ آخر في طبيعتها وخصائصها، وتغير في شكلها وأنماطها أيضاً، وسنتعرض الآن للحديث عن التغير الأول، ثم ننصرف في الفصلين الآتيين إلى الحديث عن التغير الثاني.

ترجع طبيعة الصورة الفنية في الشعر الحديث إلى الطريقة التي تستخدم فيها، وهي طريقةٌ تعد ثورة كبرى في مجالها ومجال الشعر على السواء، فبعد أن كانت الصورة تستخدم في الشعر التقليدي بطريقة تابعة شارحة مدعمة أو تزيينية زخرفية، وبعد أن كانت تستخدم في الشعر الرومانسي بطريقة إضافية للتلوين العاطفي والتأثير أصبحت في الشعر الحر تستخدم بطريقة بنائية عضوية تندرج أصلاً في صميم العمل الفني فتتولد خبرة أوسع وأكمل تعمق إدراكنا وإحساسنا . وفي هذا الاندراج أو الاندماج تحمل الصورة الفكرة أو التجربة أو الرؤية بتعقيداتها كلها الموجودة والتي ستوجد، أما أنها تحمل الفكرة فلأنها لا تنفصل عنها تشرحها أو تزينها بل تعبر عنها، وأما أنها تحمل التجربة فلأنها لا تقام بمعزل عنها، ولا تقسر هذه تلك على الانصياع لعالمها، وأما أنها ثالثة تحمل الرؤية فلأنها وسيلتها الوحيدة ما دمنا قد اتفقنا على أن الشعر الحديث شعر رؤى، وأن الشاعر الحديث يرى ويشعر ويفكر بلغة وسيلته التي يخلق بها الأشياء والعلاقات، ويجب أن نتكئ على أن الرؤية التي نعنيها إنما هي الرؤية الشعرية الواعية لا الرؤية الحالمة ولا الرؤية المجهضة، الرؤية نفسها التي تنطلق في حالة الحديث إلى أبعد من المرئي لتلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً، وتؤدي الهزة المرتقبة إذا زعمنا أنها الغاية من الشعر، وللتدليل على هذه الطريقة البنائية في استعمال الصورة نورد قصيدة ((أنا .. والمدينة)) حجازي 1 130:

هذا أنا،

وهذه مدينتي .

عند انتصافِ الليل

رحابةُ الميدانِ والجدرانِ تل

تبينُ ثم تختفي وراء تل

وريقةٌ في الريحِ دارتْ ثم حطتْ ثم ضاعتْ في الدروبْ

ظلٌ يذوبْ

يمتدُ ظلٌ

وعينُ مصباحٍ فضوليٌ مملٌ

دستُ على شعاعه لما مررتْ

وجاش وجداني بمقطعٍ حزين

بدأته ثم سكتّ

- من أنت يا... من أنت؟

الحارسُ الغبيُ لا يعي حكايتي

لقد طُرِدْتُ اليومَ

من غرفتي

وصرتُ ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتي

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يعبر عن أزمة بطله، أزمة الضياع من خلال موقف معين ((أنا والمدينة))، ومنذ البداية يطرح المشكلة التي تقوم على انتماء البطل إلى مدينته ((هذا أنا، وهذه مدينتي))، وهما جملتان تحددان أيضاً النهاية مع اختلاف دلالتها التي اكتسباها من السياق، فالانتماء الذي أعلن في البداية سقط في النهاية، وأصبح انتماءً خاوياً مزيفاً لا أساس له ولا قيمة . وبين البداية والنهاية يمر خيطٌ شعوريٌّ متوتر تنسجه جملة من الصور تحمل كلها الأزمة أو الإحساس العام الذي يريد الشاعر أن يخلفه في القارئ أو يريد أن يخلقه في روعه ... الصورة الأولى التي جاءت بعد تحديد المكان ((المدينة)) والزمان ((عند انتصاف الليل)) تأكيداً للأزمة في جو الظلمة والسكون – تشد أول الخيط ((رحابة الميدان والجدران تل ... تبين ثم تختفي وراء تل)) ولكن أهي حقاً رحابة ؟! وكيف تكون كذلك وتلال الجدران ((القصور)) تحصرها وتخنقها ؟! إنها ليست رحابة على الإطلاق لأنها تفقد صفتها الأصلية بمجرد أن تكتمل لها الصفة، وتزيد في تعميق الأزمة وتشعر البطل بالضيق رغم اتساع رقعتها، وهي مفارقة تضيف إلى الخيط الشعوري لمسة جديدة وتوتره.

الصورة الثانية ((وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب)) هامة وضرورية لأنها المعادل الموضوعي الرئيس لإحساس البطل بالضياع، بالإضافة إلى أنها يمكن أن تعد البؤرة التي ترسل الأشعة وتجمعها، وتكثف صراعه في نقطتها، فالوريقة – أي وريقة – (لا حظ التصغير إمعاناً في الاحتقار والإهمال وضآلة الشأن) كم مهمل انبتَّ عن أصله أو نبذه أصله – شجرة كانت أو كتاباً – وأصبح لا صفة له ولا انتماء، تهوي به الريح وتحطه حيث تشاء في المسارب والدروب كلها دون أن تكون له قوة أو إرادة أو كيان مستقل، وقد عادلت هذه الوريقة أو الكمُّ المهمل الضائع الساري بغير اسم ولا عنوان البطل الذي نعلم بعد قليل أنه طرد هو الآخر من غرفته وانبتَّ عنها أو نبذه أصله، موطنه مأواه، وصار ضائعا دون اسم (لقد طردت اليوم من غرفتي ... وصرت ضائعاً دون اسم)، وهذا بالضبط ما نقصده بالمعادل الموضوعي الذي يجسم إحساس البطل ويخصصه ويخلق منه شيئاً موضوعياً ملموساً ندركه بحواسنا فالضياع معنى مجرد يستقطب أزمة الفنان، ولكي يبرزه ويجعلنا نحسه ونتأمله كان لا بد أن يحيله إلى شيء محسوس يعادل به حالته الوجدانية ويكون بديلاً منها.

ثم تتوالى الصور .. صور الظلال (7 – 8) والمصباح (9 – 10) والمقطع الحزين (11 – 13) وتدعم كلها الموقف، وتبني الفكرة، وتعمق الأزمة وتزيدها غنى وثراء، وتحمل إحساس البطل بضياعه، فالظلال التي يذوب بعضها، ويمتد بعضها الآخر – ويشير بها إلى عابري السبيل المارين تحت المصباح – ليست أجساماً بشرية لها أسماء وملامح، وإنما هي مجرد ظلال لا تملك هوياتها ولا قسماتها في عيني البطل صاحب المشكلة على الأقل، وتتابعها – أي الظلال – يشبه تتابع الأحاسيس في نفسه التي هو أيضاً ظلال، والمصباح ليس ينبوعاً لانبثاق النور ينشر في المكان الضوء والبهجة وإنما هو عين فضولية متطفلة رقيبة تشعر بالملل، وتبعث على السأم والضجر وتنثر على الأرض أشعة مادية فقدت صفات النور الجوهرية يدوسها البطل بقدميه غير هيَّابٍ أو دون وعي، وها هنا يحس القبضة تصغر من حوله، والضيق يبلغ مداه في رأسه ونفسه فيجيش وجدانه بمقطع حزين لا بجملة كاملة ولا بأغنية أو نشيد يبدؤه ثم يسكت ((– من أنت يا ... من أنت)) وهو بتر مقصود يسهم في خلق جو القطع أو عدم الانتماء أو الضياع الذي يشيع في القصيدة وتنتهي به في الوقت نفسه النهاية التي أشرنا إليها، وفي هذه النهاية يتم الحدث الدرامي ويكتمل البناء الفني للعمل في لحظة تنويرية تلقي بالضوء على كل ما سبق، وتوضح جملة الدلالات التي تزخر بها العناصر أو العوامل التي صاغته،

وفي مقدمتها الصور الفنية التي نعيشها بحواسنا ونتعرفها دون أن يفصح الشاعر عن معانيها، أو دون أن يقررها تقريراً مباشراً.

هذه الطريقة البنائية في استخدام الصور لا تجعل مهمتها ووظيفتها معاً أن تشرح الفكرة أو تزينها وإنما أن تحملها وتكتشف بها علاقات لأرض جديدة وواقع فني جديد هو واقع الرؤى، ولعل من أبرز مظاهر هذا الواقع أن الشاعر كثيراً ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها تماسكها البنائيَّ كلَّه ولا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، وهو أمر مرتبط بتقنية الفن الحديث الذي لا يهمه أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة، أي موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكاني للأشياء بقدر ما يهمه أن تكون في مجموعها تؤدي دوراً حيوياً يمكن النفاذ منه إلى الشعور السائد الماثل فيها دون معوقات جانبية، وبسبب ذلك قد يحس المتلقي أول وهلة أن صور القصيدة بمثابة الحروف الاختزالية التي إن حملت شرارتها الكامنة غير أنها تفقد صلاتها ببعضها بعضاً . و إلا فما أهمية الحارس الغبي مثلاً الذي لا يعني حكاية البطل في الكل العام وعلاقته به ؟ في ظننا أن العلاقة موجودة وأهمية التعبير لا تختلف عنها، وإذا كنا لا نستطيع أن نتبينها في القراءة الأولى فإن المعاودة كفيلة بأن تحقق لنا ذلك لا سيما إذا أنعمنا النظر في اللحظة التنويرية الأخيرة واستخدمنا ضوءها في كشف المواقف و الجزئيات السابقة حيث نتبين أن عين الحارس متصلة إلى حد كبير بعين المصباح الفضولية المملة، فكلاهما معاً يمثل المدينة التي كان يحس أنها تحميه فإذا هي تنبذه وتطرده وتجعله ضائعاً هائماً يغشى الدروب دون اسم ولا عنوان.

بعد ذلك يمكن أن نلاحظ على صور القصيدة ملاحظات تمنحها بعض ملامحها أو خصائصها، منها الجدة: فالشاعر يحرص على أن يقدم صوراً جديدة لا سعياً وراء الجدة ولا انصرافاً عن القديمة الجاهزة بل لأن الصور الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الإحساسات والانفعالات الجديدة . ومنها التركيز: فكل صورة من الصور تتكشف فيها طاقة من الدلالات والعواطف والوجدانات قابلة للانفجار والاتساع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل، وهذه الصفة أو الخاصة تضم بين جنبيها خاصة الإيحاء التي وجدناها في الشعر الرومانسي . ومن هذه الملامح: الطبيعة الحسية للصورة، وهي طبيعة تختلف بها الصورة الحديثة عن الصورة التقليدية التي قامت عليها،

ويكمن الفرق بين المصطلحين في ربطهما بمفهوم الحرفية والطبيعية من جهة وبنظرتي المحاكاة والخلق أو بنقل الواقع على أساس تقليده، وتصوره على أساس إيجاد واقع آخر مـن جهـة ثانيـة، وإذا كانـت الصورة التقليدية ومن ورائها التجربة تعنيان تمثيل الشيء الحسي بالدلالة التي يستعمل فيها مـصطلح ((تمثيل)) في فن الرسم التقليدي فإن الصورة الحديثة ومن ورائها التجربة تعنيان تقديم مفهـوم عـن الواقع إن لم يقم مقامه فإنه يثريه ويغنيه ويعمقه، وفي ظننا أن هذا الاختلاف بين الدلالتين سيـساعدنا على فهم طبيعة الحسية في صور كل من الشعرين وعلى فهم وظيفتها أيضاً.

وإلى جانب هذه الحسية هناك خاصة التعبير بالجزئي أو الاعتماد على الجزئيات الموحية في خلق الصور، وهذا التعبير ليس طريقة للتخيل وإنما هو طريقة وغاية معاً لأنه مادة الشعر وصورته وباعثـه ومسوغ وجوده، ولئن كان المعروف عن الشعر التقليدي عنايته البالغة بالجزئيـات فـإن هـذه العنايـة تختلف جد الاختلاف هنا عنها هناك، ففي الموقف الأول كانت لها قيمتها في حدود ذواتها، أي منفـصلة عن الكل العام، وكان الشاعر يسعى وراءها سعياً، ويلح عليها إلحاحاً حتـى إذا مـا انتظمـت في عملـه أضحت مفككة البنيان لا تلتحم ببعضها بعضاً أو لا يربطها ببعضها بعضاً رباط عضويٌّ فضلاً عن أنها غير موحية ولا دالة تقوم على مجرد الرصد والتسجيل . أما في الموقف الحالي فإنها تكتسب وضـعاً مباينـاً فهي أولاً جزئيات مختارة موحية قابلة للتفجير، ومكانها ثانياً داخل النسق أو الكل العام هو الذي يحـدد لها قيمتها التي تفقدها خارجه إن لم نقل إنها تموت في هذا الخارج، وتـضحي لقـىً مهملـة لا أهميـة لهـا، وهذا التطور في استخدام الجزئيات ووظيفتها بين الشعرين التقليـدي والحـديث، أو التطـور في علاقـة الجزء بالكل من جهة، وفي طبيعة هذا الجزء من جهة أخرى إنما تـم تحـت مـؤثرات أهمهـا علـم الجـمال وعلم النفس اللذان أكدا لنا حديثاً أن التجربة الفنية تجربة تركيب الشكل أو خلقه لا تشكل كلاً يتألف من أجزاء يسهل فصلها، بل إن الاصطلاحين (جزء وكل) لا ينطبقان حرفياً على كلٍّ تتداخل عنـاصره لذاته ويكون معقداً أشبه ما يكون بشخصية الفرد الإنساني.

ويتصل بهذه الخاصة أنَّ الصورة في الشعر الحديث في علاقاتها بغيرها من الصور بما قبلها ومـا بعدها، أي في نسقها تتصف أول ما تتصف بالعضوية والـتلاحم والارتبـاط الوثيـق، ومـن ثـمَّ فـإن نسقها يقوم أول ما يقوم على نسغ داخلي يروي الصور كلها، وهذه الخاصة نتيجـة طبيعيـة للانفعـال

الواحد الذي ينمو ويتطور في رحم الصور المتابعة، وكما يحدث في الشريط السينمائي، فإن تتابع الصور – وهو عكس اختلافها – يسهم في عملية التركيب الجسدي للانفعال، فالصور إذ تتركب وتستمر تخلق عالماً وجدانياً واحداً تمسكه شخصية البطل الواحد ويكون أقرب ما يكون إلى الأثر الموحد الذي يعد الملمح الرئيس لتقنية فن القصة القصيرة الحديثة.

ونستطيع أن نتبين هذه الملامح ثانية وملامح أخرى غيرها في نموذج نسوقه لعبد الصبور وليكن قصيدته ((أغنية من فيينا)) 3 / 37:

كانت تنام في سريري، والصباح

منسكب كأنه وشاح

من رأسها لردفها

وقطرة من مطر الخريف

ترقد في ظلال جفنها

والنفس المستعجل الحفيف

يشهق في حلمتها

وقفت قربها، أحسها أرقبها أشمها

النبض نبض وثني

والروح روح صوفي سليب البدن

أقول يا نفس رآك الله عطشى حين بلَّ غربتك

جائعة فقوتك

تائهة فمدَّ خيط نجمة يضيء لك

يا جسمها الأبيض قل: أأنت صوت؟

فقد تحاورنا كثيراً في المساء

يا جسمها الأبيض قل: أأنت خضرة منوَّرة؟

يا كم تجولت سعيداً في حدائقك

يا جسمها الأبيض قل: أأنت خمرة ؟

فقد نهلت من حواف مرمرك

سقايتي من المدام والحباب والزبد

يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة

تبارك الله الذي قد أبدعك

وأحمد الله الذي ذات مساء

على جفوني وضعك

لما رأينا الشمس في مفارق الطرق

مدت ذراعيها الجميلتين

مدت ذراعيها المخيفتين

ونقرت أصابع المدينة المدببة

على زجاج عشنا، كأنها تدفعنا

نذهب... أين؟

تشابكت أكفنا واعتنقت

أصابع اليدين

تعانقت شفاهنا وافترقت

في قبلة بليلة منهومة

تفرقت خطواتنا وانكفأت

على السلالم القديمة

ثم نزلنا للطريق واجمين

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق انفلتت ذراعها

في نصفه تباعدت . فرقنا مستعجل يشد طفلته

في آخر الطريق تقت – ما استطعت – لو رأيت

ما لون عينيها

وحين شارفنا ذرى الميدان، غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني . من أنت؟!

طبيعة الصور في هذه القصيدة وطريقة بنائها تمتان بصلة كبيرة إلى نمط التجربة الشعورية ذاتها، فلئن كانت التجربة في القصيدة السابقة تقوم على أزمة معينة أو تقوم على فعل درامي يركز الصراع وينشر أشعته حوله ، ومن أجل ذلك جاء التركيب الصوري بؤرياً – فإن التجربة هنا في لحظتها الشعورية الواحدة تتسطح وتخرج وسائطها من المركز وتنبثق عنه ولا تدور حوله، وربما كان الدافع الأقوى وراء هذا أن التجربة لا تقوم على الفعل الدرامي أي أنها تفتقد عنصر الصراع الذي يحاول الشاعر أن يستعيض عنه بالاتكاء على الجمع بين المتضادات (نبض وثني وروح صوفي، المسرعين الخطو نحو الخبز .. نحو الموت ..) حتى يحدث الأثر المطلوب، ويوفر لعمله العنصر المفقود، وإذا كان هذا التوفير في شكل من أشكاله يرتبط بالطريقة البنائية غير الدائرية فإنه يرتبط – في استقراء كامل لنماذج عبد الصبور – برؤيته الشعرية ككل والتي تعتمد أساساً على إدراك المتضادات وصهرها في نطاق التجربة.

ومهما يكن من أمر هذه الظاهرة فإنا نستطيع أن نقرر وجود طريقتين في التكوين الصوري الحديث يلجأ إليهما الشعراء، إحداهما تكون فيها الصورة المركزية هي المتمكنة والمتحكمة بحيث تنبع القصيدة من هذا المركز وتدور حوله وترجع في النهاية إليه، وتقوم هذه الطريقة على البناء الدرامي، وأخراهما لا توجد فيها صورة بؤرية تشد إليها الوسائط وإنما توجد جملة من الصور تخرج من المركز ولا تدور حوله، وتقوم هذه الطريقة على البناء ((الشعري)) والطريقتان فيما وراء ذلك تتشابهان في معظم ملامح التقنية الفنية الحديثة التي تجعل من الصورة الواحدة تبدأ وتموت في أختها من خلال علاقة تظهر للنظرة الأولى أنها محطمة، على الأقل من ناحية منطق الفن الذي يصل الصورة بالتجربة الشعورية أو ((الثيمة)) تظهر وقد حققت أعلى مستويات الاندماج والارتباط أو لنقل الانداياح، إن

الصور في الشعر الحديث تتولد أثناء عملية الخلق الشعري ويساير تطورها تطور العملية التي تخضع العلاقة بين مركباتها وعناصرها إلى قانون خاص، وقانون فننا الحديث الخاص هو البناء النفسي الذي يعتمد مفهوماً معيناً للمكان والزمان لا يلاحظ فيه الأشياء في ذواتها المفردة المستقلة القابعة في الخارج وإنما يلاحظ فيه العلاقات الحقيقية التي تعمل الصلات الزمانية والمكانية غير الضرورية فيما بينها، ولكي يحقق هذا القانون أو البناء الأثر الجماليّ أو الانفعالي المنشود يستغني القانون قدر الإمكان عن المقدمات السببية والكلمات والعبارات التي يستعان بها أحياناً للربط بين الأفكار والصور، ويكتفون باللمسة الخفيفة والمسحة الرقيقة، أو يعتمدون كما ذكرنا على الطريقة الاختزالية التي تجعل المتلقين في عطش مستمر أمام الأحاسيس التي تتفجر من العمل بالتلويح والإيماء دون التقرير والمباشرة محققين بذلك مفهومهم للشعر عن طريق الإثارة لا عن طريق التفسير أو التعميم، ونظن أن نظرية ((التصميم)) أو ((التخطيط)) أو ((الهندسة)) التي ينادي بها كثرة من النقاد لا تصلح أساساً لتفسير هذا البناء، ولا تلم بمشكلاته الفنية الكثيرة.

ولو ذهبنا نقارن بين الطريقتين السابقتين في بناء الصورة وتقنية الفن الحديث من جهة وبين الطريقة القديمة (كلاسيكية ورومانسية) وهندستها الشعرية من جهة أخرى لوجدنا العديد من الفروقات التي تعكس ملامحها على طبيعة الصورة، من هذه الفروقات أن الصور في الشعر القديم كانت تنفصل عن الفكرة أو تضاف إليها، فهي أدوات زائدة مضافة، في حين أنها في الشعر الحديث ترتبط ((بثيمة)) القصيدة فهي أكثر وظيفية والتحاماً وترابطاً أي أنها لبنات في بناء العمل الكلي . وثاني الفروقات أن الصور في الشعر الأول أكثر غنائية فهي تحمل التعبير البسيط عن العاطفة أو تخلص إلى الزينة والنمنمة، وأهميتها تقوم على اللحظة الآنية التي استخدمت فيها ولم تكن تشير إلى أبعد من ذلك، أما الصور في الشعر الثاني فهي أكثر درامية لأنها تحمل الحديث وتقوم بالفعل وتطوره وتتقدم به، ويبدو أنها لذلك لا تخدم غرضاً سوى ذاتها، وثالث هذه الفروقات أن الكثير من الصور التقليدية كانت صوراً جاهزة تدخل العمل بصفتها وحدات قائمة بنفسها، ثم ظهرت تقنية أخرى هي دخولها عن طريق التداعي، وفي كلا الأمرين كانت تجلب من الخارج وتستعمل للبلاغة أو للتأثير، ويترجم الشاعر إليها ذهنه، وفي الشعر الحديث صارت الصور مع عملية الخلق تولد وتتطور وتنمو في رحابها وفي خلال الموقف الانفعالي الدرامي، وهذا معناه أن الشاعر عندما يستخدمها لا

يترجم إليها فكره وإنما يفكر بها، إنها أداة رؤية واقعه الفني أو وسيلة إدراكه الحدسي، ورابع الفروقات أن العلاقات بين العناصر البنائية للصور القديمة كانت علاقات عامة، من أجل ذلك كنا نعثر على الكثير من الصور المتشابهة في معظم القصائد أما هنا فإن الحياة والجدة تحكمان هذه العلاقات ولذلك فإن كل قصيدة من القصائد لها جوها الخاص، موقفها الخاص، طعمها الخاص .. ولها أيضاً صورها الخاصة التي تنبع منها وحدها فحسب.

وإذا عدنا إلى ((أغنية من فيينا)) نحاول أن نتفحص صورها فإنَّا نجد أن مجموع الصور يكوّن بنية التجربة في تحققها، وتكامل هذا المجموع يساعد على وضوح بعضها المطموس بحيث لا تمثل الأداة الواحدة نفسها في معزل عما قبلها وعما بعدها وإنما تمثل في تلاصقها معاً عالماً شعرياً قائماً تجهزه وتركبه وحدات أصبحت لا تعطي المدلولات الخارجية عينها وإن أعطت شكلها اللغوي، ومنذ المطلع تطالعنا مفارقة رائعة (1 – 3) ما تلبث أن تعقبها علاقات جديدة (14 – 21) تصور ما في ذهن الشاعر من أنموذجية لا يمكن الوصول إليها إلا بمثل هذه اللغة المركبة التي ما تني تمزج الحقيقة بوهم الحقيقة، تعمق القيمتين معاً ولا تجعل إحداهما تطغى على أخراهما، ومن هذا القبيل تلك الصور المتزاوجة (14، 16، 18 ...) والمتجانسة (9 – 10، 25 – 26، 38 – 39 ..) التي تعبر عن إحساسات الشاعر الحادة بتشابه الأضداد، وتشع فيها الروح من خلال الجسد، ويبرز الموت من خلال الحياة، أو تصبح الحياة موتاً، وكلها صور تملك حيويتها المركزة الخاصة، وتجعل الرؤية المترددة القائمة على الجدل بين بطل القصيدة وبين نفسه، وتؤكد السمات السابقة للبنيان الصوري الحديث ومع أن التجربة التي يحملها هذا البنيان تجربة وجدانية، لكن أفلا تأسر هذه الصور شيئاً غير العاطفة ؟ أم ترى أن العاطفة كالصور ليست أكثر من وسيلة والدلالة وراءهما معاً؟ أي أتثير الصور الشعور فيما بينها، ثم يكتشف الشعور في مكانه هناك بين الصور شيئاً أكثر من الشعور؟

إن نقل التجربة حية إلى القلب مأثره فائقة لم يستطع لا العلم ولا الفلسفة أن يحققاها، لم يستطع إلا الشعر الرفيع، والقصيدة التي بين أيدينا من هذا الشعر فهي تملك التجربة حية، وتمكننا في الوقت نفسه من أن نمتلك لحظة حية من لحظات التجربة الإنسانية، لحظة لا تفاجئنا بسرٍّ من الأسرار وإنما تقدم إلينا موقفاً شعورياً كان أبعد ما يكون عنا وهو الآن أقرب ما يكون إلينا لأننا نحسه

ونلمسه ونراه، وإن لم نستطع أن نتبينه، وفي هذا الموقف ندرك حساً ذا معنى، أو رائحة ذات معنى، أو ندرك شيئاً لا بالعقل الذي لا يتمكن من أن يفهم ارتباطات الموقف بل بالإحساس القادر على إدراك هذه الارتباطات، أو لنقل لا بالإحساس وحده بل بشيء يعرفه الإحساس، شيء أقرب إلى المعرفة وأكثر مباشرة منها، بشيء ملموس ومحسوس، شيء كالتجربة نفسها وقد أسرتها الصور والإحساسات التي تثيرها الصور، وكلما عملت الصور كصور ازداد ثراء الإحساسات والدلالات، وامتدت معطياتها.

وهكذا نرى كيف أن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يشكل الدلالة غير المباشرة في الفن التي تملكها الصور أكثر من الدلالة المباشرة نفسها التي تحملها الكلمات، فإذا ما رجعنا نجيب عن تساؤلنا الذي أثرناه لقلنا بلا تردد: إن الدلالة التي تتضمنها القصيدة هي هذه العلاقة، الظل الذي تلقيه والضوء الذي تنشره، وكلاهما الظل والضوء واحد في نطاق التجربة التي لا تعني شيئاً إلا بتحويلها إلى شيء آخر .. إلى صور لا تأتي لمجرد أن تزيد وتدعم ولا لتثير العواطف والأحاسيس ولا لتؤكد لحظات التجارب الإنسانية بل لأن ترى ولتمس وتحس، وتجعلنا عن طريق ذلك قادرين على إدراك الرؤية الكونية الشاملة وتملكها.

وإلى جانب أنماط الصور التي حملت هذه الرؤية وألمحنا إليها نجد نمطاً آخر هو الصور المكثفة أو المكتظة (يا جسمها الأبيض ..) ويكثر عبد الصبور من استخدامه وخاصة في لوحاته، وقد نتوهم أنه من نوع الصور المتراكمة الذي عرضنا له في التيار التقليدي، وفي الحق أنه ليس كذلك لأنه نتيجة لعملية التكثيف اللاشعورية حين يستغرق الفنان في علاقة معينة يفرع منها العديد من الصور و يركب ويداخل بين بعضها بعضاً، بينما تتولد الصور المتراكمة بوساطة الاستقلال الذي لا يشد وثاق الواحدة إلى الأخرى برباط معين.

ويمكن أن نستمر في ملاحظتنا لا في الحديث عن نمط الصور الموجودة في قصيدة عبد الصبور بل في الحديث عن الفرق بين طبيعة صوره وطبيعة صور صاحبه حجازي، وفي رأينا أن حجازي أقرب إلى استخدام التفكير الصوري من عبد الصبور فهو يحس ويرى ويعادل بالصورة إحساسه وتدل طريقته الفنية على براعة في التقنية، أما عبد الصبور فإنه – رغم ثرائه في المضمون وفي

التجارب الإنسانية – يخفق أحياناً في البنيان الصوري لا سيما عندما يلجأ إلى التفكير باللوحة، أو بالصور المكثفة المزدحمة (لوركا)، وما يجدر ذكره أنه كثيراً ما يلجأ إلى استعمال الكلمة التقريرية المباشرة كوسيلة للخلق والتعبير وخاصة في قصائد الحكمة (أقول لكم).

وعلى كل فإن الصورة الفنية في الشعر الحديث في خلوصها من الغنائية إلى الدرامية، وفي سعيها الدائب نحو استكمال ملامحها وخصائصها البنائية تحقق طبيعتها بوساطة شكلين من أشكالها أولهما الرمز والآخر الأسطورة، وتكاد دراستها في هذين الشكلين أن تعدَّ دراسة كاملة لها.

الفصل الثاني

الرمز والأسطورة في الشعر الحر

أولاً – الرمز

للرمز في تاريخ الفكر الإنساني دورٌ هامٌّ فما من نشاط ذي بال من نشاطاته إلا والرمز لبُّهُ وصميمه سواء أكان نشاطاً دينياً أو فنياً أو علمياً أو اجتماعياً .. أو غيرها من النشاطات الجمة الغفيرة حتى قيل إن العالم كله يتحدث من خلال الرمز، ومنذ القديم احتل هذا الشكل مكانته البارزة. فالبدائي كانت له رموزه الخاصة التي آمن بقدرتها الفائقة وسلطانها المباشر على نفسه وعلى الطبيعة من حوله، وازدادت الصلة في وقتنا الحاضر وضوحاً وأهمية، و إذا اتخذنا الفلسفة مثالاً على ذلك وجدنا أن محور اتجاهها المعاصر يقوم على فلسفة الرمز التي ترتبط بفلسفة اللغة، والحقيقة أن الفلسفات تقود إلى بعضها بعضاً، وتطورها يكاد يكون تطوراً واحداً ومشتركاً، ومن هنا فإن نظرية الرمز في نهاية المطاف ليست سوى مبحث رئيس من مباحث نظرية المعرفة.

ولكي ندرس الرمز لا بد من أن ندرس العلامة أولاً فإنَّ تَبَيُّنَ أوجه العلاقة بينهما وخصائص كل منهما أمر ضروري وجوهري ما دامت الكلمة يمكن أن تستخدم علامة أو رمزاً، أي ما دامت المعرفة يمكن أن تكون مباشرة أو غير مباشرة، ويظهر أن الأساس الذي تتم عليه التفرقة بين الشكلين وضروبهما المتعددة مختلف فيه على الأقل تبعاً للميادين التي يستعملان فيها ولوجهة النظر المحددة نحو نظرية الإدراك التي ينطلق منها كل باحث في ميدانه الخاص، ورغم أن الرمز يتضمن العلامة عند البعض فإن التفرقة بينهما ما تزال قائمة، وأبسط أساس لها هو أن نقول إن العلامة هي الشيء الذي يتخذ مشيراً يدل على وجود شيء سواه يقوم مقامه أو يحل محله إما لأن الشيئين قد وجدناهما مرتبطين كالدخان ودلالته على النار، والسحاب وعلاقته بالمطر، والبرق و إشارته إلى الرعد، وغالباً ما يكون هذا في العلامات الطبيعية، وإما لأن الناس قد اتفقوا على أن يكون أحد الشيئين دالاً على الآخر كالنور الأحمر والسهم وإشارة المرور .. وغالباً ما يكون هذا في العلامات

الصنعية، وسواء أكانت العلامات هذه أم تلك فإنها تعني (بإشارتها إلى) ... شيئاً محدداً نفهمه نحن مباشرة بمجرد أن يتنبه في أذهاننا، وتتضح العلاقة أكثر في العلامات اللغوية حين يشير صوت الكلمة إلى معناها إشارة نظن لاستمرار التحامهما معاً وكثرة إلفتنا لهذا الالتحام أن الكلمة هي نفسها الشيء الذي جاءت لتدل عليه كصوت لفظة كتاب واعتقادنا بأنها هي ذاتها الكتاب، ومهما يكن من أمر هذا الخطأ فالذي نريد أن نحدده هو أن العلامة تملك وضعها المميز لها وخصائصها الآلية المباشرة الخارجية التي يحكمها الذهن وتعد وسيلة التوصيل، وقاعدة التعلم البدائي، كما تملك أيضاً درجاتها وأنواعها.

وعلى العكس من ذلك الرمز الذي لا يحل محل شيء آخر فحسب ولا يكتفي بمجرد الدلالة حيث الطرفان طرف العلاقة الدالة وطرف الشيء المدلول عليه يعملان معاً، بقدر ما يمثل شخصية أو كياناً يحمل شحنة عاطفية من نوع مقصود يراد به أن يثير في نفس المتلقي الرائي أو السامع حالة وجدانية معينة، صحيح أن الرمز والمرموز قد يبدوان كلمتين لكل منهما مدلوله بيد أنهما يزيدان على ذلك لأنهما يضيفان إلى عملية الدلالة موقفاً شعورياً خاصاً إزاء قيم محددة، وهذا هو المهم في عملية الترميز: إن الإنسان حين لا يجد وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء موقف معين يتخير شكلاً حسياً يكون قادراً على التعبير عن الحالة أو نقلها من الداخل إلى الخارج أو خلق بديل موضوعي يعادلها، وبهذه المعاني الثلاثة يتصف الرمز أول ما يتصف بأنه ليس صورة مباشرة وإنما هو ضرب من الرؤية أو الحدس، وقد يكون هذا التحديد الذي ارتضيناه متسقاً مع الرمز ذي الدلالات المتنوعة أكثر من اتساقه مع الرمز ذي الدلالة المحددة المفردة، وفي الحق إن ذلك هو ما نعنيه بالضبط وهو ما يعد في الوقت نفسه الملمح الرئيس من ملامح الرمز، وإذا أباح بعض الدارسين أن يشطر الرمز إلى شطرين أو قسمين يضم أولهما الرمز العلمي والمنطقي واللغوي، ويضم الآخر الرمز الفني والديني، فإنا نبيح لأنفسنا أن نضم القسم الأول إلى الرمز ذي الدلالة المحددة، ونضم القسم الآخر إلى الرمز ذي الدلالات المتعددة ثم نجعل القسمين يشتركان معاً في خصائص ويفترقان في أخرى ليس في ميدانيهما فقط بل في ميدان كل نمط من أنماطهما أيضاً.

أما الخصائص أو المبادئ المشتركة التي تقوم عليها أنماط الرموز جميعها فهي:

1) كل رمز يقوم مقام شيء ما .

2) كل رمز له إشارة ثنائية أو مزدوجة .

3) كل رمز يحمل عنصري الواقع والمتخيل .

4) كل رمز يملك طاقة أو وظيفة مزدوجة ... وفيها وراء هذه المبادئ العامة تتباعد الرموز فالرمز العلمي أو الرياضي أو الجبري ليس سوى أداة تيسر الفكر، وتشير إلى الأشياء، إنه أقرب ما يكون إلى العنوان أو البطاقة Label فـ (ب) مثلاً بالنسبة للذهن الحسابي مجرد حرف له دلالته الحرفية الموضوعية الخارجية، وأشبه ما يكون بهذا الرمز الرمز اللغوي أو الإشاري الذي يقوم على الدلالة المفردة التي لا ترتبط بنسق معين مثل الرحم و البحر والنسيم وهلم جراً ... ويختلف عن هذين الرمز الديني أو الصوفي وإن اتفق معهما في فحواه المبيتة خارج النص، فهو رمز مقيد لا يملك حريته كاملة، ثبت معناه على مر الزمن وقد يغني بإيحاءاته وتعدد دلالاته وبما يثيره في النفس من ظلال إلا أنه قريب الفهم سهل التلقي لسبب بسيط هو اقتران الرمز بالمرموز في تاريخ الفكر الديني، ولعله لهذا السبب يتحول من طبيعته الصورية إلى طبيعته الاستعارية، أي يتحول من الحياة الدافقة إلى الموت البطيء.

ويبقى الرمز الفني أو الجمالي أو الشعري – وهو ما يهمنا هنا – وسواء أنشأ هذا الرمز مع بقية الأشكال الرمزية في حلقة الشعيرة والدين حسبما يذهب ((كاسيرر)) أو كان مع بقية الأنماط الذروة التي تطورت إليها اللغة في انتقالها من المحاكاة إلى التشبيه فالاستعارة فإن الذي يعنينا هو الطبيعة الشخصية للرمز التي تتمثل في جملة من الملامح قد تشترك فيها ضروب الرموز السابقة بعضها أو كلها، بيد أنها تتصالح جميعها في النهاية لتكون خصائصه وحده والتي نجملها فيما يلي:

1- الأصالة والابتكار:

يتميز الرمز الفني بأصالته وجدته وحيويته، وقد يستخدم الفنان رمزاً قديماً بعد أن يحطمه ويعيد صياغته ولكن الابتكار لا سيما في ميدان الرمز الخاص هو الذي يهبه قيمته وأهميته شريطة أن نعني بالكلمة لا مجرد الرغبة في الجديد بل القدرة على الخلق.

2 – الحرية الكاملة غير المقيدة:

يتمتع الرمز الفني على عكس جميع الرموز بالحرية الكاملة التي لا يقيدها سوى نسقها، وطاقته ناتجة دائماً من حريته هذه التي يستطيع عن طريقها أن يثير في روع المتلقي ويستدعي العديد من العلاقات.

3-الطبيعة الحسية:

يوصف الرمز بالحسية لأنه معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل، ومهما قيل عن دور الحسية هذه فإنها لا تجعله يكبر حتى يستغرق العمل الفني بأكمله فالقصيدة التي قد تتوحد في رمز عام كلي – وهو الأغلب – تؤكده وحدات جزئية أو رموز ثانوية تشير كلها إليه وتحمل رؤيته إلا أنها – أي القصيدة – لا يمكن أن تكون هي ذاتها رمزاً واحداً كما ذهبت إلى ذلك (لانغر) و (مارش)، وكما ذهب ((كيرموند)) اعتماداً على نتائج دراسات ((كاسيرر))[1]، وربما نشأ هذا الوهم لدى الدارسين من عدم التفريق بين العلامة أصلاً وبين العلامة كأداة sig-vehicle وهو تفريق ضروري يجب أن نبدأ منه لنفهم طبيعة الرمز[2].

4- **الكيفية التجريدية:**

إذا كان من شأن كل عمل فني إن لم يبدأ بالتجريد أن يسير إليه فإن الرمز الفني يعبر عن علاقات ذات طابع تجريدي فكري عام(1)[3]، ويبدو أن التجريد يقترن عادة ببعض العمليات الذهنية المتمايزة، ويتوفر فعلاً في كل عمل، والفارق بين التجريد في العلم والتجريد في الفن إنما ينحصر في نوع الاهتمام وطبيعة الهدف الذي يرمي إليه كل منهما على التعاقب، ففي العلم يطلب التجريد للوصول إلى تقرير حقيقي ناجح في حين يطلب في الفن بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً، ومن أجل ذلك يميز التجريد في الفن بأنه تجريد كيفي، أو كيف تجريدي لأن العمل أو الرمز ينطلق فيه من الملموس المجسد وينتهي إلى التجريد والمطلق.

5- **الرؤية الحدسية:**

يوصف الخيال في الشعر الحديث بأنه حدس يعبر عن رؤية معينة، ومن الطبيعي والحالة هذه أن نلحق هاتين السمتين بكل الأشكال التي يخلقها ومن جملتها الرمز، فهو شكل ذو طبيعة حدسية داخلية لا تقف عند حدود عالم المادة وإنما تتجاوزه إلى عالم الرؤى، وبهذه الخاصة يمكن أن يكون نموذجاً أو عينة Sample يعصف بها التحليل المنطقي البحت أو يحيلها عن طبيعتها الاستبصارية.

1- انظر فصل ((مناهج دراسة الصورة)) في كتابنا((مقدمة لدراسة الصورة)) منشورات وزارة الثقافة 1982

2- انظر:

Bllard, E. M, <<In defense of Symlolic>> TAAC. PP.38 – 43, DEE. 1956

3- انظر:

Urban, W.M << lang & Reality>> P.408

6- النسقية:

الرمز الفني ابن السياق وأبوه معاً لا حياة له خارجه، وهذا ما يبعده عن كثير من الألفاظ المفردة المجسمة التي يحكم عليها خارج النص أو تلك التي يحكم عليها داخله ؛ لأن الإفراد والتداول يقتلانه، الأول يجعله استعارة والثاني يعرضه للجدب والتدليس، وفي ظننا إن أحد أسباب القيمة الشعرية أو الانفعالية التي يتحلى بها الرمز ينبع من كونه بؤرة علاقات مكثفة في إطار محدد، أو بنية حية يصح التوقف عندها وتأملها لذاتها قبل أن تتجاوز إلى غيرها

7- ثنائية الدلالة:

يجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الواقع وغير الواقع، ويشير إلى دلالتين إحداهما مباشرة وأخراهما غير مباشرة، وإذا كانت إحدى هاتين الدلالتين هي المقصودة فإن الأخرى لا تبطل بل تظل قائمة إلى جوارها، ففي قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها رغم أن كل المرئيات والعينيات والوقائع لا تمثل ولا تستطيع أن تمثل بذاتها أية تركيبة ذهنية فضلاً عن أن تكون تركيبة نفسية تحمل دلالة خاصة، وربما كنا من أجل هذه الطبيعة الثنائية أو الازدواجية[1] نرفض أن نقبل الكثير من الكلمات التي تستعمل لترمز إلى أشياء أخرى أو لتحل محلها دون أن تحتوي على الطرف الثاني المقابل، فالرمز الفني يستمد جزءاً من وجوده من الواقع ثم يجعله قابلاً للفهم، إنه ليس شيئاً حلَّ مكان شيء آخر فحسب، وإنما هو مرتكز العلاقة وبؤرتها – كما يقول هويللي[2] – وما لم يشعر المرء بأنه كذلك وبأن طرفيه المشتركين في هذه العلاقة حيان ويعملان معاً في الصورة الناجحة فإنه لا يمكن أن يعمل عمله، ويقيناً أنه لن يكون رمزاً على الإطلاق[3].

بهذه الخصائص أو الملامح السبعة للرمز الفني تتحدد طبيعته وتبرز مشكلاته من جهة، ويفترق من جهة أخرى لا عن بقية أنماط الرموز وإنما عن شتى الضروب الأسلوبية وخاصة التورية واللغز، فالتورية وإن كانت إحدى أشكال البديع إلا أنها أقرب إلى الاستخدام التزييني لإظهار

---

1 هذه الطبيعة الازدواجية هي إحدى الظواهر التي نفرق على أساسها بين طبيعة الرمز التراثي وطبيعة الرمز الحديث فالأول لا يحمل غير ذاته أما الثاني فإنه يحمل الواقع وغير الواقع أو يحمل المعطى المباشر الحرفي والمعطى المقابل

2 انظر : Whelley, G., ((Poetic Process. P

3 انظر : Whelley, G., ((Poetic Process. P

البراعة ولفت النظر إلى القدرة على استخدام الحيل الصناعية، واللغز نوع من المعميات يحمل في ذاته حله، وكلاهما التورية واللغز أبعد ما يكونان عن مجال الرؤية الرمزية.

أما ما يتصل بالمشكلات التي تضعها ملامح الرمز فأبرزها مشكلة المعنى التي يترتب عليها مشكلة التوصيل، وبغض النظر عن تباين دلالات الرمز لتباين العصور والفترات والقيم الانفعالية فإن المشكلة تضيق حتى تنحصر في نطاق النص الواحد الذي يحمل رمزه أو رموزه إلى جملة من المتلقين المختصين بالإضافة إلى العاديين العديد من الدلالات والتفسيرات والتأويلات، أو لنقل العديد من العلاقات التي تتوقف على طاقة الرمز وعلى خبرة القارئ وتجاربه . والسؤال فيم إذا كان الرمز بحدوده هذه يستطيع أن يضع الفنان والمتلقي على المستوى نفسه بحيث يكون التوصيل بينهما كاملاً؟ يبدو أن الإجابة أكثر من سلبية لأن الرمز لا يوصل ولا يمكن له أن يوصل إذا أردنا الدلالة المباشرة الحرفية للكلمة، وقد يكون من الأفضل في هذه الحالة لا أن نتحدث عن معرفة رمزية قابلة للنقل وإنما نتحدث عن رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة، ويجب ألا ننساق بعيداً وراء هذه الإثارة مهما تعددت ما دام الرمز يعمل ضمن نسق تركبه جملة من العناصر المحددة توجه وسائطه وتربطها مع بعضها بعضاً وتسير بها نحو دلالة خاصة ربما اختلف فيها متلق عن آخر إلا أنها هنا وهناك أكثر من صحيحة في إطارها.

والرمز الفني أنماط تصنف تصنيفات مختلفة تبعاً لطبيعته أو مصدره فهناك الرمز الشكلي والمعنوي والإحالي والبسيط والمعقد والقريب والبعيد والمبتكر والمردد أو المتداول، وأهم من هذه جميعاً تقسيمه إلى خاص وعام على أن نميز في رحاب الأول بين الشخصي منه والخاص، فالشخصي صورة مغلقة تظل أقرب ما تكون إلى السر الذي يكمن بين الشاعر وتجربته، أما الخاص فألصق بوجهة النظر التي توضح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة، ولذلك فإن الحكم على الرمز بحسب خصوصيته أو عموميته يحدده استقراء كامل لأعمال الشاعر أولاً وللتراث الفني من قبله ثانياً.

وهناك تقسيمات أخرى تمت تحت تأثير الدراسات النفسية التحليلية وتطورها، فمنذ أن اكتشف فرويد طبقة اللاشعور الفردي أخذ الرمز البديل يحتل دوره، حقاً إن فرويد لم يحدد هذا الشكل ولم يعنه منه إلا كونه دلالة أو إشارة إلى شيء معين[1] غير أنه فتح المجال واسعاً لمن أتى بعده

1- انظر : Tindall, W. Y., <<The Lit. Symbol, P65

ولا سيما تلميذه يونغ الذي أصبح الفرد الإنساني يملك لديه أربعة مستويات من النشاط النفسي: الشعور واللاشعور الفرديين، والشعور واللاشعور الجمعيين، ولكل من هذه المستويات رموزه الخاصة، ولعل أكبر مستوى ألح عليه يونغ وأطنب في الحديث عنه هو مستوى اللاشعور الجمعي الذي تنبع منه معظم ضروب الرموز، فكل فنان يملك ذكريات شخصية لبعض الأشياء ترتبط غالباً بمجالات وجدانية ارتباطاً لا يمكن تحليله، ووراءها تقبع انطباعات قديمة أو صور أولية للاستجابة موروثة عبر الأجيال خلفاً عن سلف، هذه الصور تلوح من بعيد غامضة وراء التجربة الحاضرة وتؤثر تأثيراً خافياً في النفس، وبكلمة مختصرة تختزن الذاكرة الكبرى من أثر التكرار صوراً بدئية لأنماط معينة من التجربة[1] ما تلبث أن تفرض نفسها على الفنان دون أن يعانيها حين تنتقل من لا وعيه الجمعي إلى وعيه الفردي عن طريق الحدس والإسقاط، وسواء أكان الرمز شعورياً أم لا شعورياً، جمعياً أم فردياً فإنه في ميدان علم النفس أحد أمرين: إما أن يكون شيئاً أولياً أو أصلياً ينبثق من الذاكرة الشعبية لا وسيلة يمكن معالجتها بالتقنية لأنها بحد ذاتها صناعة، وإما أن يكون تحويلاً يمليه اللاشعور، أي بديلاً يسوي بين الرغبات المكبوتة والقانون الأخلاقي حين تحاول الأولى أن تتلمس إشباعها مباشرة فيلزمها الثاني تحت ربقة العرف والتقاليد بالاستحالة فتضطر إلى أن تتبدى وتظهر بشكل يحقق ذاتها ويرضي القانون[2].

وإذا استطاع الدارس أن يلح – في مجال المصادر – على ضرورة توفر العنصرين الشعوري واللاشعوري في إنتاج هذا المخلوق المعقد الذي يصف العمليات التي تشترك فيها الذات موحدة كاملة ويعبر عن الحالات النفسية الشديدة الغموض[3] فإنه يمكنه – في مجال الطبيعة – أن يزعم أن فهم الرمز على أساس الإبدال لا ينطبق إلا على شكل ضيق محصور من أشكال الخلق هو الخلق الشاذ، ما دام هذا الإبدال يعني انتقال الرغبة المكبوتة الخطرة من موضوع كانت موجهة إليه أصلاً إلى موضوع آخر يشبعها ويرويها، ولسوف يكون الخلق والحالة هذه مستحيلاً ومنعدماً في عالم سوي لا كبت فيه ولا عصاب ولا إخفاق ولا حواجز اجتماعية وهو ما يأباه واقع الفن[4].

1- انظر: Lewis, C.D. <<The poetic Image>>, P. 141

2 – انظر: Griffith, D.C., <<Psycho of lit appreciation>> P.60

3 – انظر: Jacob. J., <<the psycho of Jung>> P. 114

4- انظر العالم محمود أمين الأسس الفنية لعملية الخلق. مجلة علم النفس / 318 تشرين الأول 1946

ولقد استعمل الرمز قبل التيار الحالي في التيارين التقليدي والرومانسي، ومع هذا فإنه كمصطلح له دلالته يختلف هنا عنه هناك بالإضافة إلى نأيه كشكل فني له كيانه الخاص وطبيعته المستقلة ومهمته التي وجد للقيام بها، ولا يعنينا أن نتحدث عن القاعدة العريضة من المعارف الإنسانية فلسفية ونفسية وتاريخية والتي تؤثر تأثيراً قوياً في تطور الرمز، حسبنا أن نلاحظ أن الرمز في الشعر التقليدي شديد الاقتراب من الدلالة الإشارية الحرفية التي يحكمها العقل وكثيراً ما تحول لدى الشعراء إلى ضرب من اللغز أو الأحجية أي ضرب من البنيان الصناعي يعتمد المهارة في الأسلوب بدلاً من أن يعتمد الكيفية الفنية، وفي التيار الرومانسي اهتم الشعراء بالرمز على المستوى النظري[1] وعبروا به عن مضامينهم الفكرية على المستوى التطبيقي[2] غير أنه من الصعوبة بمكان أن نزعم أن مجرد ورود عدد من الكلمات المتداولة المستعملة كرموز في النماذج كاف وحده للقول باستخدام الشكل كوساطة أساسية للبناء والفكر الفنيين، وإذا كنا لا نريد أن نغالي فندعي بأن الشاعر الرومانسي كالشاعر التقليدي كان يستخدم الرمز ليلمح به إلى الأشياء حتى درجة الإفصاح، أي يستخدمه بدلالته الحرفية كطريقة في الأسلوب تتصل بالمعنى المحدد للكلمة فإنَّا يمكن أن نقول بكل اطمئنان إنه في استخدامه له لم يرق به إلى رتبة العلاقات، وفي التيار الحديث يتغير الوضع تغيراً أظهرت عقابيله في السمات السبع السابقة، وقبل أن نخطو خطواتنا الأخيرة فندرس الرمز حياً وهو يعمل في نسقه، ترانا مضطرين إلى أن نفرق – في جملة تفريقاتنا الكثيرة – بين الرمز كما استخدم في المذهب الرمزي، وبين الرمز كما استخدم في الأدب الرمزي فثمة العديد من الدارسين لا يعير هذه الناحية أي التفات.

في فهمنا أن المذهب الرمزي أو مدرسة معينة لها سياقها التاريخي كرد فعل للاتجاه الواقعي، ولها فلسفتها الخاصة، وطريقتها في الأداء والتعبير، وقد عرضنا في كتابنا (الشعر بين الفنون الجميلة) لوجهة نظرها نحو العنصر الموسيقي في الشعر ولزعمها أن الواقع لا يصلح أن يكون منطلقاً للفن

1- انظر الفقرة الأخيرة ((الموقف البلاغي)) من الباب الثاني ((نظرية الشعر الرومانسي))في كتابنا ((الشعر العربي الحديث – دراسة نظرية)) ويقول أبو شادي في الشفق الباكي / 1216 : ((... وقد أشرت إلى أهمية الرمز في البلاغة الفنية وهذا الرمز هو من لغة الطبيعة التي تؤثر هذا النوع من التعبير ولذلك يفتن به من تفتحت جوانب نفسه لوحي الطبيعة، ومن أجل ذلك أميل إلى التعبير الرمزي وأراه أرقى الأساليب)) .

2- انظر مثلاً لعلي محمود طه قصائد : التمثال، العشاق الثلاثة، امرأة وشيطان، عاشق الزهر، النشيد وغيرها ...

فالمثال هو المطمح والجمال وحده هو الموضوع، ويمكن أن نزيد على ذلك أن الفنان في المذهب الرمزي يتناول مفجر الوحي كرمز لكثير مما لا يدل عليه مظهره ثم يفجره بجميع إمكاناته مستعيناً بالصوت واللون والحجم والموسيقا وكل ما من شأنه أن يعمق الإحساس، فمنظر الفجر أو الغروب مثلا رمز لخضم متلاطم لا حد له من المشاعر والصور والتعابير، والفنان الرمزي يفجر هذا المنظر بطاقاته كلها كيف يشاء فينصب وقع المنظر على العين والأذن وبقية الحواس . والرمز بهذا الاستعمال بؤرة يتبلور حولها الفعل، وتتجمع طاقاته في مركزها، ويتخذ اتجاهاً معيناً يتحرك نحو الداخل .

وليس كذلك الأدب الرمزي الذي هو مجرد أسلوب يمكن له أن يحتوي شتى المضامين شريطة أن يبدأ من الواقع، أي يبدأ من التجربة ثم يستخدم شيئاً ما كنوع الحادثة الشعرية معادلاً لإحساسه الأصيل يرمز به إلى شيء آخر، وقد تكون العلاقة بين الرمز والمرموز علاقة إبدالية أو علاقة إدماجية موحدة – لا يهم – ما دام الطرفان يعملان معاً في مجال الرؤية التي يكون فيها الرمز ذا قوة شاملة تنبع من المركز وتتجه متحركة نحو الخارج، ولعل أحد الأسباب الكبرى التي دفعت بعض الدارسين إلى الخلط بين المذهب الرمزي والأدب الرمزي هو الكلمة ذاتها وعدم تفريقهم على أساسها بين استعمالها العام مهما اختلفت دلالته خلال التيارات الثلاثة: التقليدي والرومانسي والحديث، وبين استعمالها الخاص الذي حددته حركة معينة في مكان وزمان معينين، ويجب أن يكون واضحاً أننا إذا قصدنا بالرمزية مبدأً عاماً فإنّا نعني عندئذ الأدب الرمزي وإذا قصدنا بها مبدأً خاصاً فإنّا نقصرها على انتفاضة معينة(17).

ولكن ما علاقة الرمز بالصورة ؟ أو بوضع أصح هل يعد الرمز صورة فنية ؟ وإذا كان كذلك فما صلته بسائر الأنماط الصورية ؟ ربما نكون قد أجبنا عن هذه التساؤلات أو عن بعضها حين قررنا أن الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي، وما دام هذا الحد ينطبق على الرمز فمن الطبيعي أن يكون شكلاً صورياً يمت إلى بقية الأشكال بوشائج حميمة، إلا أن هذه الإجابة غير كافية لسببين، أولهما أن الأنماط الصورية جميعها عُدَّت عند بعض الدارسين أنماطاً رمزية، وثانيهما أن الرموز ذاتها تتحول إلى استعارات أو تتحول هذه إليها إذا توفرت لها ظروف معينة، ونظن أن تعاضد السببين يحدو بنا إلى أن نحدد طبيعة العلاقة بين الشكل الاستعاري والشكل الرمزي ومتى يصير أحدهما ثانيهما، ثم هل يمكن أن نعد كل صورة فنية رمزاً بالدلالة التي اخترناها لكلمة رمز؟ ..

فيما يتعلق بالنقطة الأولى فإن البناء الأساسي لكليهما واحد فهو يقوم على الالتحام والتقابل والالتقاء، ويوحي بالتركيز والتبؤر، وبكلمة أخرى كل تعبير استعاري ذو خاصية رمزية تتمثل في بؤرة من العلاقات ذات قيمة عالية، وفيما عدا ذلك فهما يختلفان، فالاثنينية في الاستعارة ماثلة أمامنا أكثر من الرمز الذي يعد وحدة مستقلة تتمتع بأصالة غريبة، ولا تخضع لمفهومات خارجية اعتبارية، وإن كانت الاستعارة مجرد نقل صفة إلى موصوف لجامع بينهما أو لغير جامع بصرف النظر عن ماهية أحدهما من حيث ارتباطه بالواقع أو النفس فإن الرمز رؤية ملتحمة تبدأ مباشرة من الواقع[1]، وتعتمد على الترجيح والإصرار والإلحاح التي يتميز بها الرمز،وتدق الفروق بينهما حين ننظر إليهما نظراً معزولاً عن السياق، فالسياق هو المعيار الذي يقاس به ما بينهما من صلات، وهنا توصف الاستعارة بأنها عبارة مفردة أو وحدة منبتة عما قبلها وعما بعدها تشير إلى مفهوم معين تحمله وتعبر عنه، ويوصف الرمز بأنه ابن السياق وأبوه – كما قلنا – وليست له أية دلالة رامزة بمفرده، ويتحول الرمز إلى استعارة في الوقت الذي يستقل فيه عن سياقه ولا يعود يشكل جزءاً من الدلالة الحدسية الكلية له، أي عندما ينفرد ويستخدم مستقلاً لتقرير فكرة أو نعتها أو حملها[2].

أما فيما يتعلق بالنقطة الثانية فإنَّا لا نستطيع أن نعد كل صورة فنية رمزاً وإن كانت مشحونة بطاقة رمزية كاملة، أو كانت حافلة بوفرة وافرة من الإيحاء وتعدد لا حصر له من الدلالات، فالذي يجعل من الصورة رمزاً ليس وفرة دلالاتها وكثرة معانيها وقدرتها على الإيحاء والتداعي وإنما هو وضع خاص لها تكون فيه نسقاً كاملاً من التجربة أو كائناً مستقلاً يملك حياته المتكاملة دون اعتبار لأي معيار عرفي من معاييرها، وما لم ندرك هذا الفرق الضروري فسنقع لا محالة في شرك، فنعامل كل صورة قادرة على الترميز رمزاً فنياً، إن الرمز ليس مجرد صورة أو كلمة أو مفردة قادرة على نقل حقائق هامة بعيداً عن سياقاتها، بل هو صورة حرة مكثفة إلى حد بعيد ومبأرة بدقة بالغة، وإذا كان يعد شيئاً فسوف يعد شيئاً مختلفاً في كل سياق معين، وما دام وسيلة لنقل أعلى قيم الشعر فهو أشد حساسية وتأثراً بسياقه من أي لون آخر من ألوان الصور أو الكلمات[3].

1- انظر Staford., << Greek Metaphor>> .P. 16 Blackwell 1936

2- انظر Urban, W. M, <<Op. cit., P. 470

3 انظر : Welleck. R, << Theory of lit >>Chap. XV

وبهذا التفريق بين الصورة والرمز أو بين الصورة الرامزة والرمز وطبيعة كليهما يمكن أن نرفض ذلك الرأي الذي ذهب إليه ((لويس)) حين زعم أن الصورة أهم من الرمز لأنها تتسم برنين لا ينتهي أو دلالات لا حصر لها بينما يوحي هو بمعين واحد أو يملك دلالة واحدة، يقول[1]: ((.. إن الصورة العميقة عكس الرمز، فالرمز ذو دلالة واحدة أي أنه يرمز إلى شيء واحد فقط مثل الرقم ((1)) الذي يمثل وحدة واحدة، أما الصورة الشعرية فنادراً ما تكون رمزية خالصة إذ أنها تخضع لتأثير الذبذبات العاطفية لسياقاتها مما يجعل استجابة القارئ لها تتشكل حسب خبرته الشخصية ...))، وفي ظننا إن هذا خلط لا مسوغ له سوى الفهم غير الصائب لكلتا الوساطتين الصورة والرمز ولطاقتيهما، وقد قلنا إنه رغم اشتراكهما في طبيعة البناء فإنهما يختلفان اختلافاً بيناً، وإذا ضيقنا مجال المقابلة بينهما في حدود الوفرة والوحدة اللتين يتحدث عنهما لويس فإنَّا نرى أن الرمز وليس الصورة أكثر قدرة على خلق العلاقات وتعميقها، ووفرة الدلالات وتنويعها، وتعدد أوجه الإيحاءات وانتشار أفيائها.

إذا بارحنا النظر إلى التطبيق فإنَّا نرى أن الشعراء المحدثين استخدموا مجموعات شتى من الرموز كثيراً على طريقة الأدب الرمزي ونادراً وبضحالة على طريقة المذهب الرمزي، ويلفتنا منها المجموعات المباشرة الواضحة التي تكاد تكون تعبيرات حرفية مثل الساعة بمعنى الزمن (صلاح 3/ 24 وحجازي 1 / 59) والسوق بمعنى الحياة (رمز صلاح 3 / 123 – 124) ويعادلها الميدان (رمز حجازي 1 / 63)، والقطار ويرمز إلى المجتمع الإنساني (رمز صلاح 1 / 69) ومثله الركب (صلاح 2 / 50 وحجازي 1 / 59)، والأقبية وتشير إلى الزوايا والمنعطفات التي يلجأ إليها الفرد ويعيش (حجازي 1 / 63)، والسكون ويدل على الموت (صلاح 1 / 140)

والتيه (صلاح 2 / 50) والسرداب (صلاح 3 / 24 وحجازي 1 / 125) والطائر (صلاح 3 / 123 وحجازي 1 / 117) ... وغيرها من الرموز التي تأتي المباشرة أو الحرفية فيها عن طريق الوضع المعجمي للكلمة أو محاولة الاقتراب منه حيث يكون الرمز والمرموز أدنى إلى بعضهما بعضاً.

وبعد هذه المجموعات تصادفنا الرموز العامة والخاصة ومن أمثلتها العدد سبعة ومشتقاته (صلاح 1 / 90، وحجازي 1 / 68، 125، 146)، وهو في الأصل رمز ديني مقدس ألحت عليه

1 – انظر Lewis, C. d., op. cit. p 40 – 3 see also Ibid P. 165 & Whelley, G. op. cit 8

مختلف الديانات الوثنية والتوحيدية وأكثر منه الإسلام في قرآنه وحديثه، والتتار رمز لكل دخيل سفاك (صلاح 1 / 51 و 2 / 102) والسواد = الحزن (صلاح 1 / 45) والبحر = البعد (صلاح 1 / 139)، والسندباد = الرحالة الجواب (صلاح 1 / 47)، والأب = الإله (صلاح 1 / 59)، والظل (صلاح 2 / 81، 3 / 42 وحجازي 2 / 59) والصليب (صلاح 2 / 52، 81 و 1 / 127، 145، 169) والمسيح (صلاح 1 / 127) والملاح (صلاح 2 / 50) والجبل (صلاح 1 / 5، 2 / 89) ...

ويبرز من بين هذه الرموز جميعاً رمز الحائط أو الجدار الذي يلح عليه ويكثر منه أحمد عبد المعطي حجازي، ويظهر من مختلف استعمالاته أنه يعني تارة القصر وأخرى السجن وثالثة السور، أي أنه يعني العائق أو السد بين قيمتين إحداهما خيرة وأخراهما شريرة، فهو فاصل بين الغنى والفقر، بين الحرية والعبودية، بين الحياة والموت، وفي وضعه هذا يجعل الشخصيات الإنسانية تسير دائماً ضمن حدود كلما حاولت أن تتخطاها وحدته ماثلاً إزاءها بتجهم عنيد يمنعها من تحقيق آمالها، وقد زعم بعض الدارسين[1] أنه رمز خاص، ولعل نظرة استقرائية إلى طرائق استخدامه لدى العديد من الكتاب منذ فروست في أوائل القرن حتى يومنا هذا تدلنا على أنه عكس ذلك رمز جمعي عام أبعد ما يكون عن الاستئثار بالدلالات السابقة.

وربما يكون من الأفضل أن نلاحظ من خلاله ملاحظات عدة بدلاً من أن نتحدث عن خصوصيته، أولاها دلالته الحرفية التي صيرّته لازمة من اللوازم القريبة للكلمة يعتمد على كثرة وروده أو تعارفه، وهذه الظاهرة قلَّ أن تنهض به ليكون وسيلة وغاية في آن، وأخراها قضية التبييت الخارجي للرمز الذي يفقده تنوع دلالاته الثرة وغناها، وتجعله ضحلاً مقصوداً لذاته، يبدو وكأنه غريب عن التجربة أو مقحم عليها، أو رقعة في نسجها . وفي جميع هذه الأحوال يحس المتلقي أن ثمة هوة بين الرمز ونسقه. الملاحظة الثالثة مسألة التكرار، وليس من شك في أن تكرار الرمز على المستوى الشخصي أو العام بالدلالة نفسها يبعده عن رمزيته ويعصف بخاصته الإيحائية، ويقربه من الحرفية المباشرة . ولعلنا ندرك مدى قيمة هذه الملاحظة إذا أحصينا عدد المرات التي يستعمل فيها الرمز كذلك (لدى حجازي يصل العدد إلى 25 مرة) وعرفنا أي جدب مقيت سيلحق بالرموز كل

---

1 – انظر عباس . إحسان في حديثه عن استعمال الجدار في شعر البياتي في كتابه عنه / 67

الرموز لو أنها استعملت مثل هذا الاستعمال المعاد المكرور والممل . ونظن أن تصالح هذه الملاحظات الثلاث حول الرمز سيمنعه في النهاية من أن يكون رمزاً أو بنية صالحة له، وسيحيله لا ريب في ذلك إلى صورة استعارية مفردة مسطحة فقدت طاقاتها الخلاقة وقدرتها القادرة على نشر الأفياء والظلال .

ولقد قلنا إن الرمز الفرد لا قيمة له، وإن القيمة كل القيمة للرمز وهو يعمل في نسقه، ومن أجل ذلك سنتحول نحو دراسة رمز التجربة أو رمز الرؤية، ولتكن قصيدة عبد الصبور ((طفل)) 1 / 99 أولى نماذجنا المختارة:

قولي ... أمات ... ؟!

جسيه ! جسي وجنتيه

هذا البريق

مازال ومض منه يفرش مقلتيه

هذي أصابعه النحيلة

هذي جدائله الطويلة

أنفاسه المترددات بصدره الوردي كالنغم الأخير

من عازف وفد النعاس عليه في الليل الأخير

وتلك جبهته النبيلة

بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد

قولي ... أمات؟

وأنا غدوت بلا أحد

❖❖❖

وسألتني: ما الوقت ؟ هل دلف المساء ؟

- أتذهبين ؟

- ولم نطيل عذابه حتى الصباح

لن يرجع الصبح الحياة إليه، ما جدوى الصباح ؟

❖❖❖

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيتُ شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه ! فوق الصدر فوق الساعدين

والعازف المغلوب نام، ومات في الصمت الكبير

نغم أخير...

❖❖❖

وسألت: مات ؟... أجل، سأبكيه، سنبكيه معاً

ووجمت، لا الجفن اختلج

ونهضت ثم فتحت هذا الباب في صمت ملول

ونظرت خلف الباب تلتمسين سلمة النزول

ووقفت، ثم رجعت في عينيك شيء من وهج

كي تلمسيه

أو تغمضي عينيه، أو تتأمليه

لا تلمسيه !

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي

لا تلمسيه !

أسكنته صدري فنام

وسدته قلبي الكسير

وسقيت مدفنه دمي

وجعلت حائطه الضلوع

وأنرت من هدبي الشموع

ليزوره عمري الظمي

لعل أولى ملامح الرمز هنا ثنائية الدلالة فالطفل رمز للحب من جهة، ويعني ذاته من جهة أخرى، وهذان المعنيان يسيران متوازيين وإن كان المعنى الأول الرمزي هو قوام التجربة، ومن أجله بني العمل، وقد أوقعت هذه الطبيعة الثنائية أو الازدواجية بعض الدارسين في أحابيلها حين زعم

مصطفى ناصف[1] أن الطفل هو ابن الفنان، ووازن بين رثائه ورثاء ابن الرومي لابنه، وفي ظننا أن هذا فهم خاطئ للرمز الذي ربما استطعنا أن نتخلص من دلالته الموحدة ونتجاوزها إلى ما عداها. بيد أن هذا في الواقع هو الآخر خاصةٌ أخرى من خصائص الوساطة الجديدة التي تعني شيئاً لدى الإنسان وتعني شيئاً غيره لدى آخر، ولكن ما تعنيه هنا وهناك يجب أن يبدأ من الرمز أولاً لا سيما أن القصيدة ذاتها تكون عادة بمثابة المرشد إلى الدلالة الحرفية أو الرمزية من جانب آخر إلى مختلف الدلالات في نطاق الرمز من جانب ثان، وقصيدة عبد الصبور لم تقصر في ذلك فثمة مقطعان (الثاني وبداية الرابع) يؤكدان رمزية العمل ويدعمانه، ويجعلان من التجربة عالماً أساسه المواجهة المادية العينية ووجهته التفكير الذهني المجرد، وهذه هي الخاصة الثالثة للرمز فهو تجسيد عينيٌّ من جهة وتجريد انفعاليٌّ من جهة أخرى، وبكلمة ثانية إنه تجريد كيفي يبدأ بالتجسيد أو بالخبرة الخاصة ذات المشكلة المحددة وينتهي إلى المطلق أو إلى الخبرة العامة ذات المشكلة الإنسانية الدائبة، وعن طريق الاندماج بين الخبرتين الخاصة والعامة أو القدرة على مواجهة الأولى حتى تبرز الثانية من خلالها يتخلق الرمز الحقيقي الذي يتضمن قدراً لا بأس به من الإحساس الفلسفي أحياناً أخرى، صحيح أن هذا الإحساس الثاني ضئيل لم يقو شعرنا الحديث على احتوائه بعد، غير أن الأول وافر، ويعد في حدوده ظاهرة طيبة تسعى نحو العمق والازدهار.

ونحن نفهم العمل بدلالته الكلية التي تحمل بين عطفيها رموزاً جزئية تشير إلى رمز التجربة البؤري وتتوجه نحوه، والرمز الكلي أو البؤري في قصيدتنا هو الطفل أو الحب الوليد الذي مات قبل أن يورق ويؤتي ثماره، والرموز الجزئية المفردة تدور حول هذا الرمز تنتشر منه كالأشعة وتتركز في نقطته كالمحرق سواء أكانت تلك الرموز التي تقترب من الدلالة الحرفية أو الاستعارية مثل رموز المقطع الأول والثالث ونهاية الرابع والتي توحي جميعها بموت طفل حقيقي، أم كانت تلك الرموز التي تقترب من الدلالة غير المباشرة مثل بقية الرموز والتي توحي بأن شيئاً ما آخر هو المقصود، وكلا النمطين من الرموز – إن صح هذا التقسيم – يؤدي وظيفته ومهمته في حدود نسقه لأنه ينتهي بجانب دال ذي مغزى من التجربة، والفرق بين الرمز الوظيفي والرمز غير الوظيفي أن الأول يمنح

1 - انظر كتابه ((الصورة الأدبية)) / 202 ومما يؤكد الدلالة الرمزية التي ذهبنا إليها قصيدة الشاعر ((العائد)) 2/ 67 التي تحمل الرمز نفسه .

العمل انطباعاً موحداً أو يساعد على منحه، في حين يعمل الثاني على تشتيته وإحالته إلى مزق تبلغ حد التنافر أو التبدد، ويمكن أن ندرك هذا الفرق بوضوح حين نوازن بين قصيدة عبد الصبور هذه وقصيدة شوقي عن أبي الهول التي عرضنا لها في فصل النسق التقليدي. فلئن انتهينا هناك إلى أن أهم خصائص الصور التناقض لأن أبا الهول لم يمثل في ذهن الشاعر شخصية متكاملة قائمة بذاتها فإنَّا ننتهي هنا إلى أن أهم خصائص الرموز الجزئية التلاحم والتكامل لأن الطفل أو الحب مثل في ذهن عبد الصبور شخصية مستقلة متفردة قائمة بذاتها، ولا يعود هذا الاختلاف إلى طبيعة الذهنين أو النسقين الشعريين فحسب، بل يعود أيضاً إلى أن الشاعر القديم كان يكتفي بتجميع الأحداث كما تتداعى لديه، في حين يجد الشاعر الحديث أن مهمته أشق من ذلك و أعسر لأن عليه أن يخلق من وراء ارتباط الأحداث دلالة عامة موحدة وإنسانية معاً.

وعلينا ألا ننكر رغم الإلحاح على الجانب غير المباشر لصور العمل أن الرمز المستخدم جزئياً وكلياً لا يملك طاقة مفعمة بالإيحاء تعدد دلالاته وتظلل معانيه، مثل أي رمز قادر على أن يهب العطاء الغزير لأنه أحد اثنين، إما أن يكون رمزاً وإما لا يكون، وفي الحالتين يقول شيئاً محدداً هو الموت حباً كان أو طفلاً، وفيما عدا ذلك لا يقول أو ينشر أي فيء في المعنى، ويرجع هذا إلى أسباب كثيرة منها أن الرمز أقرب إلى نتاج الوعي الذي يدفع الشاعر إلى أن يكتفي بتسطيح التجربة والتوسل إليها بوسائط تحمل صفتها نفسها، ومنها أنه في تتابعه أشبه ما يكون بتتابع التفكير الكنائي مرة والاستعاري مرة أخرى، وكلا التتابعين عرض للفكر الرمزي ولكنهما ليسا إياه، وثالثهما أن الرمز – مهما كان نوعه – غالباً ما يشوبه بعض الغموض الذي يبدو في كنف التعاطف الحدسي لا إغراباً أو التباساً للمعنى وإنما الوضوح.

وإذا كانت قصيدة عبد الصبور مجرد نموذج اخترناه ليبين طريقة استخدام الرمز في الشعر الحر فإن قصيدة حجازي ((حلم ليلة فارغة)) 1 / 116 نموذج مختلف يحسن هو الآخر أن نختاره:

أيتها المقاعد الصامتة .

تحركي .. ليلتنا جديدة،

لا تشبه الليالي الفائتة

ليلتنا واسعة مضيئة

وهذه الجدران

تراجعت لنجمة تدور

لريح صيف أقبلت بشهقة الزهور

أحس أن ... زائراً ما يقطع الطريق لي

وبعد ساعة إن لم يجيء

سأترك المكان

❖❖❖

بالأمس طائر الغرام زارني،

جناحه أخضر

أليس حقاً ما أقول؟

جناحه أخضر،

وبالندى جناحه مبلول !

أليس حقاً ما أقول ؟

هنا وقف

دار على منازل الحي، ودار وانعطف

تابعته .. كان فؤادي يرتجف

حتى وقف

هنا على الغصن الذي يميل حولنا

وبعد أن مرغ في الأنسام منقاره

واسترجع السر الذي يود إسراره

قال بصوت، سره أني الوحيد سامعه

((يا أيها السعيد،

عندي كلام لك،

حملته من منزل بعيد

سيدتي .. صبية، تسقي الزهور بالنهار

وفي المساء تستريح في جوارها

وجامعوا الثمار حين يتعبون

يهوون في ظل الجدار

ألم تمر من هناك ؟

قلت ... بلى،

أمر مرتين، في الضحى، وفي الغروب !

قال .. رأتك سيدتي يا أيها السعيد

وابتسمت، فهل لمحت ثغرها الجميل يبتسم ؟

قلت .. نعم !

قال .. أقول والكلام سر ؟ !

قلت .. تكلم، إنني وحيد

مالي صديق، غير هذه الكتب

قال ... انتظر غدا)) .

❖❖❖

وبعد صمت لم يطل،

الطائر الأخضر طار

الغصن ما زال بسحره يميل

كأنه ما غادر الغصن ولا اختفى

كأن نجمة خفية تدور

كأنني أحس رحلة العصير

وهو يسير في شرايين الزهر

كأنني شجيرة من الشجر

مرت بها الأمطار

فسار في أعماقها حلم الثمر

وانحلت الأسرار

بعد طفولة طويلة، بعد انتظار !

❖❖❖

أيتها المقاعد الصامتة

ما زلت صامتة

مازالت الكتب

تلاً على الرفوف قاحلاً بلا زهور !

العالم الجميل فيها كومة من السطور ؟

الليل فيها ميت بلا شعور !

لكننا نقطعه بها

وعندما نملها تأتي الطيور في المنام

هامسة... غداً غداً !

لكن صبحاً ينقضي ويقبل المساء

ولا ندى

ولا لقاء !!

لكي نفهم دلالة الرمز في هذه القصيدة لا بد أن نلجأ إلى بعض معطيات التحليل النفسي[1]، وخاصة الرموز الجنسية التي تتخذ في الحلم أشكالاً ومعاني مختلفة، ثم نحاول أن نملأ الفجوات – إن وجدت – بتفسيرات لا تبعد عنها، ولو فعلنا ذلك لعثرنا على القائمة الآتية:

النجمة = الحبيبة . الزهور = الأعضاء التناسلية، طائر الغرام = الحب أو الحبيبة، اللون الأخضر = الأمل والرطوبة، الندى = المطر = الماء = الخصب والإخصاب، الغصن = الشجرة =

1- اعتمدنا في هذه المعطيات على كتاب فرويد ((تفسير الأحلام)) ت .د . صفوان مصطفى القاهرة

القضيب، الجدار = القصر، الثمرة = الجنين، الطفولة = البكارة بمعنى الطهارة والنقاء (والطفلة رمز إلى عضو التناسل عند فرويد) ... وبما أن العمل أو الرمز يقوم أصلاً على الحلم فإن حركة الاثنين والدلالات فيهما هاهنا واحدة فهما أولاً يبرزان في صور مرئية على نحو غالب، وهما ثانياً منعدما الاتجاه أي يغيران الأفكار إلى هلاوس ليست محض تصورات بل إنها لخبرات نفسية مختلطة تخلو من كل تناسق موضوعي معقول . وهما ثالثاً يخضعان لقوانين غير علمية تنبع من طريقة استعمالها في النسق الخاص .

ولو أردنا بعد هذا أن نحلل الحلم أو الرمز وهما واحد لقلنا إن البطل في بدء نومه يود أن تكون ليلته هانئة مضيئة سعيدة ليست كالليالي الصامتة العجاف السابقة، ويحس أن إنساناً ما يقطع إليه الطريق ثم يقف ويبدأ الحلم، والأمس هنا لا يعني ماضياً وإنما يعني الآن وقد حوله العقل الباطن لأن سرد الماضي لا يعاقب عليه الرقيب مثلما يعاقب على حكاية الحاضر، وتأتي الحبيبة التي يحول المجتمع دون الاتصال بها وتحوم حول الحي وتقترب من الحالم، والطائر والأميرة والحبيبة رموز متعددة اختارها ليصور محتوى معيناً أو دلالة واحدة . وهذه هي ميزة ((التنقيل)) في الحلم، وبعد فترة يغيب طيف الحبيبة ويرتوي البطل ويشعر أنه حقق مراده، وإذ يعود إلى وعيه ويصحو من نومه يجد أنه ما زال على المقعد الصامت، والكتب التي عاش عالمها الجميل يقظة وتمنى أن يمارسه ما برحت تنبض بالجفاف، وأن عليه أن يجابه واقعه في النهاية، واقعه الذي يعاوده باستمرار دون ندى ولا لقاء .

وقد يكون غيرنا أقدر على تبين دلالة أخرى لرموز القصيدة وليس هذا بضائر ما دام النص الشعري لا يملك معنى واحداً يقال عنه إنه معناه الحقيقي . وما دام الرمز قادراً على بث الأنوار في الاتجاهات كلها، ولكن يجب أن نتنبه إلى أن تعدد دلالات الرموز كل في نطاق الرمز العام غير تعدد دلالاتها فرادى أو أشتاتاً غير مجتمعات، وإذا كانت الصيغة الأولى هي طبيعة الرمز الناجح فإن الصيغة الثانية هي سمة الرمز الساقط الذي لا يبين عن شيء سوى التدليس .

وعلى كل فإنا نستطيع أن نضع ثلاثة فوارق بين الرمز في ((حلم ليلة فارغة)) والرمز في ((طفل)) أولها يتعلق بطبيعته وثانيها بمهمته وثالثها ببنائه، أما الطبيعة فإن الرمز في قصيدة عبد الصبور ذو بؤرة تتجمع حولها الصور وتنتشر، وليس كذلك في قصيدة حجازي التي لا تحتاج شأنها

شأن الحلم إلى مركز بؤري بقدر ما تحتاج إلى موقف تصوغه الصور أو حدث يدور أمام أعيننا ويخلع عنصر الحركة المسرحية على فكرتها . وتظهر المهمة في أن تجربة القصيدة الأولى تعبر عن لحظة شعورية معينة أو متميزة عن الحياة الروحية في مكان وزمان معينين ومتميزين، وجاء رمزها يحمل هذه الخاصة ويعبر عن مهمتها، فهو رمز مرتبط بالمكان والزمان أو مرتبط بالهنا والآن، وفي تجربة القصيدة الثانية تتخلف هذه المقولة وتبرز بدلا منها صياغة أخرى من ((لا زمن وكل مكان)) لتحمل رحلة العقل الباطن التي لا يمت رمزها إلى المكان والزمان الخارجيين اللذين يختلفان عنه، بصلة. وإن متَّ إلى النفسيين منهما بوشائج قوية.

ويبقى بناء الرمز ومن البدهي أن يقوم على التداعي الحر لأنه يقوم على الحلم، وإذا كانت الخاصة الجوهرية لكل حلم أن يفلت من الحراسة الصارمة التي ينصبها الانتباه الواعي على مجرى الأفكار ويفقد التناسق المنطقي أو العقلي بين صوره، أي ينهج على سبيل الخلط الزمني أو ((الكاليدسكوبي)) والفوضى النفسية حتى يبدو كأن نشاطه قد نقل من دماغ عاقل إلى دماغ مجنون[1]، فإن الرمز الذي يتأثر بالمستوى غير الواعي يحقق لصوره حرية الطواف والتجوال من خلال شعور موحد دون أن يتقيد بها في الأفكار المباشرة من مناسبة، وربما كنا لهذا السبب أو من أجله نشعر للوهلة الأولى أن القصيدة وأمثالها من قصائد الشعر الحديث تستحيل إلى مجرد معرض من معارض الوهم وأنها لا تخضع بأي شكل من الأشكال لقانون الإدراك الواعي والتزاماته، غير أن مداومة النظر – شريطة الإلمام بالمعطيات المساعدة على الفهم – تجعل أنفسنا تمتلئ بها وتحتضنها شيئاً فشيئاً حين ترتفع بنا ونرتفع بها إلى أفق الخيال ونتسامى معاً إلى ذروته حيث الكشف أو الرؤية[2]، ومع ذلك فإن الإدراك الواعي والتتابع غير المنطقي ليسا عدوين لدودين، والشاعر الحق هو الذي يستطيع أن يجعل من تتابع صوره أو رموزه الذي يرفضه منطق العقل الصارم تتابعاً أشمل وأكمل تتقبله العاطفة، ويعيه منطق الانفعال، وتؤثره النفس الإنسانية لأنه يحرك فيها ويشد أعمق أعماقها.

ومهما قيل عن هذه الملاحظات الثلاث حول رمز القصيدة ومدى اختلافه عن رمز القصيدة السابقة فإن الرمز في الشعر الحديث – على العموم – رؤية يسير من الخاص نحو العام، وينتقل من

1- انظر المرجع السابق / 90 – 91

2 انظر هذه الظاهرة بعامة في Skelton. R., <<The Poetic Pattern>>, P 112-21

التحليل إلى التركيب، ويتغيا المطلق من خلال النسبي، ويصل إلى التجريد مبتدئاً بالتجسيد، وينتهي إلى السكون منطلقاً من الحركة، بل أكثر من ذلك إنه وحده فحسب قادر على أن يحول الزمن إلى االلازمن، والمكان إلى اللامكان، أو بتعبير أدق قادر على أن يأخذ بنا إلى زمنية اللازمن ومكانية اللامكان، وقد تكون هذه المصطلحات أقل من أن تحمل الدلالات التي نعنيها لأن الاستعمال والعرف حددا معطيات الألفاظ المفردة وثبتاها، ورغم هذا فيجب ألا ننسى أننا في موقف الانفعال حيث تعجز الكلمات الحرفية عن التعبير عن حركة النفس وأغوارها ومكنوناتها وتترك هذه المهمة للصور الفنية وعلى رأسها الرمز الذي تسمح له طبيعته أن يحتوي المحدود واللامحدود، والمتحول الساكن والآني الدائم، ويتضمن القيم كلها التي يحسبها المنطقان العلمي والتقليدي متناقضة وما هي بمتناقضة لسبب بسيط هو أنها جماع حياة الإنسان كل إنسان.

وإذا كان الرمز يملك مثل هذه القدرة فإن الأسطورة – الشكل الثاني من أشكال التعبير في الشعر الحر – لا تقصر في أغلب الظن عن السير في هذا السبيل.

ثانياً – الأسطورة

تشترك الأسطورة مع الرمز في النشأة[1] فكلاهما شكل توسل به الدين والفن والغناء وكل الأنماط الانفعالية التي نبعت من جذر واحد في القديم، وعبر به الإنسان البدئي تعبيراً ((حرفياً)) عن وقع الموضوعات الخارجية على ذاته وعما يشعر به ويحس داخلها، وقد دلت الدراسات الأنتروبولوجية الاجتماعية والنفسية التي دارت في نطاق الثقافة الإنسانية[2] على أن الأسطورة كانت القاسم المشترك الأعظم لجميع ألوان الخلق الوجدانية التي امتازت بالتدخل، أو لنقل بالوحدة المتكاملة الجذرية المتفردة، فالشعيرة واللغة اجتمعا معاً في مجالها، والأغنية والقصيدة امتزجتا على رحابها، والواقع والمتصور، والفكر والمادة، والإحساس والعقل .. والمتقابلات جميعها اندمجت

1- العلاقة بين الشكل الرمزي والأسطوري علاقة دقيقة، فرغم نشأتهما وتحول أحدهما إلى ثانيهما لا سيما في الأسطورة الرمزية فإن لكل منهما شكله الخاص وعالمه الخاص وقوانينه الخاصة، ويمكن معرفة ذلك إذا قابلنا بين طبيعة الرمز وخصائصه التي أشرنا إليها سابقاً وبين طبيعة الأسطورة وخصائصها التي سنشير إليها لاحقاً .

2- تقول فلسفة الثقافة الإنسانية لنبعد الفلسفتين اللاهوتية والميتافيزيقية اللتين تختلف طبيعة اقترابهما من الأسطورة عن طبيعة اقتراب السابقة المتمثلة في كتابات ((كاسيرر)) التي اعتمدناها كوجهة نظر في التحليل والتفسير .

وتوحدت في عالم أسطوري لا يشير إلى غيره بقدر ما يحكي ذاته، ويعني نفسه، ويظهر ذلك بوضوح في اللغة التي بدأت بداية صورية لا تنحل فيها اللفظة إلى صوت يشير إلى موضوع، أي لا تنحل إلى وسيلة ومحمول وإنما تلتقي فيها الكلمة بحديها لقاء الداخل والخارج لتحمل جوهر الدلالة الشعورية والأسطورية، وقد ظلت هذه الوحدة الجذرية باقية تعمل عملها إلى أن أصابها تطور الفكر العلمي بانفصام جزأ أنماطها، وشتت مجالاتها، وجعل من الفن والدين والغناء والرقص ومن غيرها عوالم قائمة إذا تلامحت فيها بعض السمات والمشكلات المشتركة فإنها تستقل في علاقاتها وقوانينها وخصائصها .

ولعل هذا الأصل الجذري للأسطورة من جهة وتعبيرها الحرفي من جهة أخرى، هو ما يحدو بنا إلى تفريقها عن الخرافة تفرقة تجعل من كليهما نوعاً أدبياً مختلفاً شكلاً وواقعاً وهدفاً . وقد مضى زمن طويل كان فيه هذان اللونان يتساويان لدى كثير من الدارسين كونهما يصوران الشيء الوهمي البعيد عن المعقول أو الشيء غير الطبيعي، يصدق هذا على الفترة التقليدية كما يصدق على جلِّ الفترة الرومانسية، ومع تقدم المباحث الميثولوجية خلال القرن الحاليّ فرق بينهما تبعاً لشخصيتها الرئيسة فإذا كانت إلهاً أو كائناً علوياً أو أكثر قيل إنها أسطورة، وإذا كانت أدنى من ذلك بطلاً إنساناً أو حيواناً قيل إنها خرافة، وفي رأينا إن هذا التفريق يجانبه الصواب فالبطل الإله أو الإنسان يمكن أن يلعب دوره هنا وهناك، وثمة تفريق على أساس الأعلى والأسفل أو الأرفع و الأحط وهو تفريق صحيح إلى حد ما وإن كان قاصراً لأنه لا يذكر خصائصهما، والأفضل منه أن نرد أوجه التباين إلى علاقة الشكلين بالواقع والخيال والرؤية والسلوك. فالأسطورة ترتبط بالواقع وما فوق الواقع، وتعبر عن رؤية صاحبها الحقيقية وتتخلق في رحم الخيال ولها مضمونها ودلالتها وآثارها البارزة التي تخلفها في سلوك الإنسان وفي حياته، وعلى عكس ذلك الخرافة التي تتصل بما فوق الطبيعي ولا تترك أثراً في السلوك لأنها من نتاج الوهم .

وفي الحق إن مصطلح ((أسطورة)) هذا المصطلح المحبب الأثير في النقد الأدبي الحديث كغيره من المصطلحات الشبيهة التي تملك تاريخها الطويل وأنماطها وضروبها، وتستعملها ميادين عدة من المعارف الإنسانية (الدين، الأدب، الشعبي، علم الاجتماع، علم الإنسان، علم التحليل النفسي، الفنون ...) . وتقترب منها اقترابات شتى، ذو مساحة واسعة كبيرة من المعاني يصعب معها تحديد دلالته تحديداً جامعاً مانعاً فنحن نسمع عن رسامين وشعراء ويبحثون عن أساطير، ونسمع

عن أسطورة التقدم والديمقراطية، ونسمع عن عودة الأسطورة إلى الأدب العالمي وعن عجز الإنسان عن خلقها أو عجزه عن تصديقها أو حتى الإتيان بواحدة مثلها ...، ويبدو أن السبيل أمامنا وسط الزحام أن نذكر باختصار أهم خصائص الأسطورة -كما نفهمها - تمهيداً لرؤيتها كيف تعمل وتتحرك خلال النصوص.

1- للأسطورة وظيفة هامة في حياة الفرد قديمه وحديثه وفي حياة المجموع على السواء، فهي تهب الحياة معناها وتعطيها قيمتها حين تضع أمام السلوك نموذجاً سامياً يشارك الفنان عن طريقه مجتمعه في حقيقة حية تعيش بين ظهرانيه، وهذه الحقيقة التي ربما كان الحديث عنها أجدى للدارس والشاعر من الحديث عن أصلها ومصدرها ومادتها، تفسر لنا الفكر الإنساني في بعض مراحله التاريخية من جهة وتعمق إدراكنا لفكر مجتمعنا المعاصر من جهة ثانية، وتوضح طبيعة الأسطورة ذاتها ودور التجربة فيها وماهية وحدتها من جهة ثالثة .

2- تتميز الأسطورة بأنها تصهر في شكلها النهائي وتوجد بين أشياء كثيرة، وإذا كان ثمة من فرق بين وحدة الشعور وبين الشعور بالوحدة فإنها تضمهما معاً لتقدم وحدة الإحساس الشامل بالحياة على اختلاف جوانبها: وحدة الذهن والفعل الإنسانيين، وحدة الموضوعات الخارجية، وحدة البناء الفني .. وبصورة أخرى الوحدة المتكاملة المتمثلة في كل شيء، والمشكِّلة لعالم خاص مستقل قائم بذاته، مكتف بنفسه هو عالم الخلق الجديد والفريد .

3- تعمل الأسطورة من خلال العديد من العوامل المتقابلة مثل: الطبيعي وما فوق الطبيعي أو الخارق، الذاتي و الموضوعي، النفسي والمادي، الفردي والاجتماعي، الشعوري واللاشعوري ... وكل هذه الحدود المتضادة متلازمة في رحابها، ولا يمكن فصمها عن بعضها بعضاً، فهي - أي الأسطورة - فكر وشيء، وواقع يتضمن تصوراً وليست ممكناً يتضمن حقيقة، وإذا لم تحمل الأسطورة البدئية مثل هذه المتناقضات المتضادة ومن ثم كانت - كما ذهب كاسيرر - تعبيراً حرفياً لا يشير إلى غيره فإن مرور الذهن الأسطوري بمرحلة الانفصال جعله اليوم يحمل خاصته الازدواجية، ويتغيا في الوقت نفسه وحدته الحرفية القديمة، إن الأسطورة البدئية حققت وجودها - غالباً - عن طريق أسلوبها ((الفانتازي))، أما الأسطورة الحديثة فإنها تحقق وجودها عن طريق رمزيتها الثنائية التي تخبرنا كيف يمكن للواقع أن يتحقق من خلال غير الواقع مثلاً أو العكس، وعلى هذا الأساس

نستطيع أن نزعم أن الأسطورة الحديثة كالبدئية تتصف بصفة الخلق لأنها تعني أن شيئاً ما يبدأ ليكون، وقد نؤمن مع الفلسفة الألمانية بأن الإنسان هو خالق الواقع (أي أن الواقع هو مجرد تصور) وقد لا نؤمن. إلا أنه ما من شكٍّ في أن الأسطورة هي كيان له شخصيته وقوانينه.

4- الأسطورة تجربة حدسية أو رؤية بوساطتها حاول الإنسان ويحاول أن يفهم معاني الوجود المتناقضة، ويكتشف طبيعة العلاقات و الأشياء من حوله ويزداد معرفة بها، ولعل أقرب بديل لصفتها هذه أن نقول إنها النبوءة بالدلالة الإغريقية للكلمة فكلتاهما وسيلة للمعرفة وإن كانت الثانية تختص بالأحداث اليومية في حين تختص الأولى بالظواهر الكونية، ثم إنهما معاً تتضمنان عنصر الصدق أو فعل الاعتقاد، وبهذه الدلالة فإن الأسطورة ليست متعة أو فراراً أو تسلية تطلب – كما يقول ريتشاردز – من أجل الاسترخاء والهرب من حقائق الحياة القاسية لسبب بسيط هو أنها نفسها حقائق قاسية منعكسة يُعَدُّ الإنسان لولاها كتلة من الإحساسات لا يجمعها هدف أو نظام .

5- تعالج الأسطورة مشكلات الوجود على أن نوسع من دلالة الكلمة حتى تشمل الله والكون والإنسان، أو بكلمة ثانية الفيزيقا والميتافيزيقا، وربما كانت جميع التساؤلات الفلسفية من هذه الجهة التي دارت وتدور في ذهن الإنسان هي موضوع هذا الشكل، وبما أن الشاعر فنان وليس فيلسوفاً بالمعنى العلمي للمصطلح فإن أدواته غير أدوات الفيلسوف رغم اشتراكهما في جملة من التساؤلات والقضايا، وإذا كانت وساطة الثاني الكلمة المحدودة الجبرية فإن وساطة الأول ليست اللفظة التقريرية ولا حتى الشكل البلاغي القديم الذي يعجز ويتخلف عن حمل المشكلات والأطروحات إن وساطته هي الأسطورة فهي الشكل القادر على حمل تجربة الوجود والتعبير عن ((ثيمته)) .

6- قد تكون الأسطورة قصة وقد تكون رمزاً وليس هذا بالمهم، ومع ذلك فإن ارتباطها بهذين الشكلين، تارة بالحكاية حسب رؤيتها القديمة، وتارة بالرمز حسب رؤيتها الحديثة - يمثل سير تطورها عبر التاريخ فهي من الجهة الأولى تتبع الشعائر وتعادلها لأنها الجانب المنطوق أو المحكي منها، وهي من الجهة الثانية تكون رمزاً أو رموزاً للمثل غير الزمنية في شكل أحداث زمنية .

7- تقوم الأسطورة على إدراك العنصر الدرامي أو عنصر الصراع من جهة وعنصر تكثيف الواقع من جهة أخرى . وهذان العنصران ((الصراع والتكثيف)) يرتبطان بالبناء الحلمي أو

الانسيابي الذي تتحول فيه الأحداث المتسلسلة في المكان والزمان إلى سلسلة غير متجانسة أو غير منسقة من المدركات ترصد مثلما تظهر في حينها كما لو أنها تغييرات لا معقولة .

8- كانت الأسطورة البدئية نمطاً واحداً إلا أن تطور الفكر تحت تأثير مُسبِّبات شتى جعلها أنماطاً عديدة يجدر بالدارس أن يحدد دائماً النمط الذي يتحدث عنه، من هذه الأنماط: أسطورة الشعيرة، أسطورة الخلق أو التكوين، أسطورة التعليل، أسطورة البطل الإله، أسطورة الرمز أو الشعر ...

9- مرت الأسطورة عبر تاريخها الطويل بمراحل ثلاث هي المرحلة الأسطورية والملحمية والتاريخية، ويمكن لهذه المراحل أن تدخل في نطاق الأعصر الثلاثة التي جزأ إليها ((فيكو)) أطوار الخيال: عصر الآلهة، وعصر الأبطال، وعصر الإنسان، ومجتمعنا المعاصر يعيش في المرحلة الثالثة من مرحلة الأسطورة الإنسان.

ولو أننا رحنا نتعقب الصور الأسطورية في الشعر الحر متخذين من نصوص صلاح وحجازي نماذج للدراسة لوجدنا أن هذين الفنانين ابتعدا بخلاف سواهما عن الأسطورة الأنثروبولوجية كأسطورة أدونيس وعشتار وتموز وسيزيف وبروميثيوس وغيرها من الأساطير القديمة[1]، وحاولا بدلاً من ذلك أن يلحا على نوعين أقرب في طريق تناولهما إلى الرؤية الخاصة وهما أسطورة الخلاص، ويمكن أن نضم إليها أسطورة الخروج والبعث والبشارة ...، وأسطورة الإنسان البطل، والبطل الإله، وسنتناول بالدراسة هاتين الأسطورتين.

تبدأ أسطورة الخلاص – وهي أصلاً أسطورة دينية – من الموقف العام للإنسان المعاصر الذي يجد نفسه حزيناً معذباً غريباً ضائعاً بعد أن فقد فردوسه القديم (صلاح 3 / 91):

كنت أعيش في ربيع خالد أي ربيع

كل ما يتمناه، وما يسعى إليه هو الوصول، أو الراحة بوساطة الوصول، ويتخذ هذا الوصول

---

1 تثير الأساطير الأنثروبولوجية بالذات مسألة الاقتباس فإن لكل مجتمع رموزه، مثله في ذلك مثل أي فرد، إلا أن الرموز العامة الإنسانية لها وضعها الخاص، وهو وضع يجعلها بطبيعتها قادرة على الانتشار من لغة إلى أخرى بخلاف القصيدة . إن القصيدة تعيش بوساطة لغتها الخاصة، ووجودها يتوقف على لغتها التي لا يمكن ترجمتها، أما الأسطورة فعلى العكس تملك في جوهرها التجانس أو المشترك مما يجعلها قابلة للترجمة دون أي عائق.

عند حجازي سبيلاً واحداً هو الحب (1 / 29، 2 / 32) في حين يتخذ عند عبد الصبور ثلاثة سبل: الخلاص بالدين، والخلاص بالموت، والخلاص بالحب، وينتهي من الأول إلى الرفض على مستويين: مستوى الإله الذي نسيه 3 / 33:

يا ربنا العظيم يا معذبي

يا ناسج الأحلام في العيون

يا زارع اليقين والظنون

يا مرسل الآلام والأفراح والشجون

اخترت لي

لشد ما أوجعتني

ألم أخلص بعد

أم ترى نسيتني

الويل لي، نسيتني

نسيتني

نسيتني

ومستوى العقيدة أو الفكر الديني الذي يعيش في رأيه خارج دائرة الزمان، أو أنه أضحى بعيداً البعد كله عن مجرى حياتنا وتدفقها وتغيرها المستمرين 3 / 124:

يا شيخي بسام الدين

قل لي .. أين الإنسان .. الإنسان ؟

شيخي بسام الدين يقول:

((اصبر .. سيجيء ..

سيهل على الدنيا يوماً ركبه))

يا شيخي الطيب !

هل تدري أي الأيام نعيش ؟

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

ويصرف الشاعر وجهه عن الدين ويوليه نحو الموت حاسباً فيه الخلاص 3 / 118 – 122:

تعالى الله، هذا الكون موبوء ولا برء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله، هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت

ولكن الموت شأنه شأن الدين، كلاهما طريق مسدود للخلاص، وسبيل ينتهي إلى العزلة، وهنا يفتش عن وصول ثالث فيجده في الحب 1 / 105:

هذا الصباح

أدرت وجهي للحياة واغتمضت كي أموت

في هدأة السكوت

......

وطرقتين فوق بابنا ... موزع البريد

لا ! لا أريد

هل من مزيد يا حياة محنتي هل من مزيد

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب

الساق للكسيح

العين للضرير

ويقول 3 / 76 (وانظر 80، 99، 108):

كفاك نعمى، نعم ما أعطيت للمسافر الفقير

ابن سبيل الحب والسرور

كان بلا زاد يسير

في المهمه المهجور

وفجأة لاحت له بشارة بيضاء

راية من نور

راحة من نور

وملت نحو ظللك النديّ يا حبيبتي

أنشق ريح الزهر في حدائقك

أبلّ قلبي بالندى، أنعشه بالظلّ والنسائم

يغسلني حنانك الرفيق مثلما

تغتسل السماء بالغمائم

ومثلما تهتز للربيع شجرة

يسقط عني ورقي القديم

يموت حزني العقيم، حزني المقيم

يصافح الحياة وجهي الذي نضرته ببسمتك

أمد نحو الشمس كفّيّ

وأرفع العينين للنجوم

هذه الطرائق الثلاث لأسطورة الخلاص تمتزج في أعمال الفنان وفي ذهنه ولا سيما الطريقان الأخيران طريق الموت وطريق الحب فهما يمثلان شغلين هامين من شواغل الوجود عنده[1]، وقد تحل نظرية فرويد عن إله الحب وغريزة الموت وتداخلهما معاً في الصورة التي تحضرها لنا الحياة هذا الازدواج، إلا أن ذلك ينبع لدى الشاعر عن مصدر واحد هو طبيعة موقفه الذي يقوم على إدراك المتناقضات ليس بين الموت والحب فحسب وإنما بين المتقابلات كلها، وجمعها في بؤرة التجربة بحيث يضفي كلُّ نقيض على نقيضه دلالة تزيد على معناه في مفرده، وليس من شك في أن الأسطورة استطاعت أن تصهر هذه المتناقضات وتعبر عن وجهة نظر الشاعر الميتافيزيقية وبحثه الدائب وراء الخلاص، وتمكنت في حدود رؤيته أن تحمل أعمق أعماق تمزقه الملتاع. حقاً إنها لم تصل به إلى شاطئ

1- انظر اللوحة الثالثة في الملحقات

أمين يجد الراحة فوق برودة أحجاره، برودة يقينه، بيد أن هذا في ذاته هو الموقف الذي انتهى إليه منذ أن فقد فردوسه القديم، ومنذ أن نسيه أبوه، أو غاب عنه راعيه، وخلفه في بيداء لا ظل لها 1 / 63:

يا أبي !!
إننا أغراب في القفر الكبير
إننا ضقنا وضاقت روحنا
القطيع ... !
غاب راعيه وطالت رحلته
وهو في بيداء لا ظلَّ لها

وحين نترك أسطورة الخلاص إلى أسطورة الإنسان البطل يقابلنا موقف أشد التحاما باللاشعور الجمعي منه بالشعور الفردي وإن التحم الشعوران، ذلك أن الأسطورة لا تعبر عن مشكلة جزئية بقدر ما تعبر عن مشكلة شبيهة بكلية الكون الذي نعيشه، فالبطل منذ أن يولد حتى يتحقق له النصر رمز للكل الكامل، أو رمز لسيطرة الحقيقة الروحية القابعة في داخلنا والتي تدفعنا إلى الوصول نحو الكمال، وهو رمز مستمر يمهد الطريق إلى التغيرات المستقبلية في سبيل الحياة، وشأنه هذا شأن الحياة من حيث كونها مجرى يتدفق نحو الأمام، ولا يتراجع أبداً إلى الوراء، وإذا تتبعنا ملامح البطل فسنجد أن صورته الأسطورية تتكامل على النحو الآتي:

1- البطل هو الإنسان العادي الذي يملك طبيعته الإنسانية ويعمل من خلالها (صلاح 1 / 78، ولحجازي انظر 2 / 32):

وقالت لي الأرض ((الملك لك !))
تموت الظلال ويحيا الوهج
الملك لك ...

ويقول 1 / 91:

جارتي ! لست أميراً
لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير
سأريك العجب المعجب في شمس النهار
أنا لا أملك ما يملأ كفّي طعاماً ...

ويردد حجازي المعنى نفسه 1 / 92:

سيدتي ... أنا فتى ... فقير
لا أملك الماس ولا الحرير

2- تصاحب ولادة البطل ظاهرة غير طبيعية إما أن تكون معجزة وإما أن تكون ((دفعاً غريباً)) مثل الولادة الخاطئة (حجازي 1 / 71 ولصلاح 3 / 97):

كأنني طفل رمته خاطئه
فلم يعره العابرون في الطريق
حتى الرثاء

وعندما يشب ترفضه الدنيا من حوله أو يرفض هو الدنيا (حجازي 2 / 134):

هذا الزحام لا أحد

فالأمر سيان ما دامت النتيجة واحدة وهي الاستبعاد أو الانبتات والبتر (حجازي 1 / 131 ولصلاح 3 / 13):

لقد طردت اليوم من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم

وبهذا البتر المفروض من الخارج أو النابع من الداخل يعيش البطل أزمته الخانقة، أزمة الغربة التي يعانيها بعيداً عن الدائرة فيجاهد ما وسعه الجهد لا لكي ينطلق قريباً منها بل ليحقق ذاته المتكاملة، ولن يتم له ذلك إلا بالاستقلال والتضحية والمثابرة (صلاح 1 / 124 وانظر الصور ((الثيمية)) لاحقاً ورقم ((6))):

يا نجمي ! يا نجمي الأوحد
مازلنا — ما زال العالم
ما زال كئيباً — ما زالا
وأنا أصعد
وأدق على صدر الباب

3- تؤدي الغربة بالبطل إلى التيه فيهيم على وجهه، ويصبح جوَّاباً لا يهدأ، يمشي في الآفاق باحثاً عن نفسه ساعياً وراءها (صلاح 1 / 48):

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف ؟
(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت !!)

4- تجابه البطل في رحلته مخاطر وصعوبات إشارة إلى معاناة النفس في سبيل تحقيق ذاتها، ويتغلب بما أوتيه من عنصر خارق معجز على هذه المخاطر والصعوبات جميعها ويشق طريقه وسطها إلى غايته (حجازي 2 58):

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر
هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيون
هذا الذي مشى على أيدي المنون
وعاد باسماً كما يعود زارع تنسم بالمطَرْ
كما يعود عاشق من السفر

ورغم أنه أصغر من الشيء الصغير (صلاح 1 / 125):

ما يصنع قزمان التقيا في ظل مساء؟
......
صغرا صغرا، حتى دقا

إلا أنه كبير يتحدى القدر (صلاح 1 / 67):

وحين مدَّ للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار

5- وقد نفاجأ أثناء الرحلة بموقف متناقض نظنه للوهلة الأولى دليل عجز، فالبطل يحتجب أو ينسحب ويحاول أن يغلق عليه قوقعته ولكن هذا ليس عجزاً ولا تخاذلاً، إنه مجرد عودة إلى الرحم – كما يقول علماء النفس – يتم في نطاق نظرية ((التقدم والتراجع)) ما يلبث أن يعقبه انفتاح كامل على الحياة (صلاح 2 / 66):

أنا شاعر
ولكن لي بظهر السوق أصحاب أخلاء
وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقوني
على أني سأرجع في ظلام الليل حين يفض سامركم
وحين يغور نجم الشرق في بيت السما الأزرق
إلى بيتي
لأرقد في سماواتي
وحيداً ... في سماواتي

وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وممتلئاً
بأنغامي وأبياتي
❖❖❖
أجافيكم لأعرفكم

6- في نهاية المطاف سواء أكان ذلك في تقدمه المستمر أم بعد عودته من الرحم الذي انسحب إليه يحقق البطل هدفه المقدس الذي يسهم في صنع الصورة المكتملة للحياة (صلاح 1 / 92):

ورفاقي طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد

ويقول 2 / 62:

وفي لحظة
شعرت بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب بالحكمة
شعرت بأنني أصبحت قديساً
وأن رسالتي هي أن أقدسكم

وقد نكون في هذه الإراءة قوّلنا الشاعر ما يقوله وما لا يقوله، وجمعنا بين مواقف متعددة لا يربط بعضها بعضاً قصد موجه أو اتجاه مقصود، ومع هذا فيجب علينا ألا ننسى أن الأسطورة إن مثلت شخصية خالقها أو على الأقل جانباً من شخصيته فإنها إلى جانب ذلك تعبير اللاشعور الجمعي الذي يعيش في نفسه[1]، وهو تعبير لا يتبدى من خلال نص واحد وإنما من خلال نصوص الفنان جميعاً، وإذا كنا نفاجأ بمثل هذه المخزونات – حصيلة لا وعينا الجمعي المترسب في أعماقنا – ونعجب لطبيعة بروزها بين الآونة والأخرى فليس لأنها غير موجودة، بل لأننا لا نعرف عن أنفسنا – كما يقول يونغ – إلا القليل .

1- انظر Rank. O. << The Myth & the Birth of the Hero >> P 66 came 1956 8

إن شخصية البطل الأسطورية لجملة من الأحاسيس التي تزخر بها نفوسنا، إسقاط نعبر به عن الحياة الكلية والإنسان الكامل . ومنذ أن يبدأ هذا البطل حياته بداياتها الغريبة، ويسعى بعدها سعيه الجهيد لتحقيق ذاته استجابة منه لحقيقته الروحية الكبرى لأن دوافعه الجنسية كبيتة – مثلما يزعم فرويد – ثم ينتهي أخيراً نهايته الفذة الفريدة نشعر بأنه يلبي رحلة الحياة، القوة التي لا تقهر، في حركتها السرمدية نحو المثل الأعلى .

الفصل الثالث

أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر

يستخدم الشعر الحر العديد من الأنماط الصورية التي يستلهم بعض أبنيتها من الحساسيات القديمة، ويعتمد في بعضها الآخر على الحساسيات الجديدة، ويمكن لأي دارس أن يعثر فيه على جملة من الأنواع والطرز التي تعرضناها سابقاً وقد تغير قسم منها وتطور تحت تأثير معطيات شتى فهناك الصور التشبيهية (انظر اللوحة الثالثة في الملحقات) التي استعملها التيار التقليدي بكثرة لافتة، وعبرت في رحابه عن ثنائية متعارضة، وربما يظهر أن الاتكاء عليها أمر يناقض أهم سمات الموقف الفلسفي المعاصر، أي الطبيعة الصاهرة التي تذيب المتقابلات وتوحدها، إلا أن هذا ليس صحيحاً على عواهنه، فعلاوة على أن العديد من الصور تقوم (بالكاف) المنقولة حرفياً – وربما دون أية ضرورة – عن اللفظ الإنكليزي ((as)) فإنها تخضع لتغيرات جذرية لا تقف عند أعتاب ((الجامع في كل)) ولا وجه الشبه التام وإنما تتعداهما إلى تركيبات أخرى تحسها النفس الإنسانية وتنفعل قبل أن تفهمها عقلياً، إن كان ذلك ممكناً. وإذا أضفنا إلى هذا أن الشاعر المعاصر في محاولته إيجاد علاقات جديدة يجد نفسه أمام الخطوة الأولى خطوة إقامة المقارنة قبل أن يتعداها إلى خطوة الإدماج الصاهر – أدركنا لماذا بقي التشبيه ويبقى – رغم كل الذي قلناه ويقال عنه – وساطة صورية من وسائط فن الشعر .

وهناك غير التشبيه من الأشكال القديمة الصور المكررة سواء تلك التي تتردد على مستوى العمل الواحد أو تلك التي تتردد على مستوى الكل العام، وهذا النوع لا يتفق إلا في الاسم فقط مع الصور المكررة التقليدية وفيما عدا ذلك فهما يختلفان فإذا كانت الصور الثانية صوراً غير وظيفية تشير أول ما تشير إلى فقر في التركيب وإدراك العلاقة، وضحالة في التفتيق والتوليد فإن الصور الأولى تحمل وظيفتها كاملة، وتؤدي مهمتها التي صيغت من أجلها وتعبر عن قصد رمى إليه الشاعر، وتؤكد بناء فنه المتكامل .

وإلى جانب هذين النمطين التقليديين تقابلنا أنماط رومانسية مثل الصور اللونية والمتجاوبة والمفارقة ... التي يتكئ عليها الفن الحديث ويضعها تحت وهج رؤى شعرية جديدة تطور وضعها

القديم وتعمقه، وتزيد في تراثه وتغنيه، حقاً إن بعضها ولا سيما الصور المتجاوبة استحال في نماذج نفر من الشعراء – سعياً وراء الجديد بكل ثمن – إلى أن يكون غاية في ذاته بدلاً من أن يكون وسيلة هدف آخر، أو غاية ووسيلة في آن، ولكن ذلك لم يكن صبغة عامة ولا ظاهرة شملت كل الأنواع، فلقد ظلت الأنماط الصورية أفضل أدوات الخلق بل إنها أدوات الخلق الوحيدة في يد الشعر الحر يستعمل فيها أصحابه مختلف التقنيات، ويلجؤون إلى تركيبات شتى، ويقيمون بين حدودها العديد من العلاقات والصلات .

وبما أن الفكر الشعري الحديث وكذلك البناء صوريان يندمجان معاً في وحدات متعاقبة منسقة تعبر عن طبيعة الذهن المعاصر، فقد آثرنا أن ندرس بعض الأنماط التي لم نمسسها من قبل رغم تلامح بعض سماتها لأنها تشكل في هذا الشعر الذي تتكامل فيه خصائصها، قوام العالم الشعوري وهذه الأنماط هي: الصور الثيمية والفطرية والعنقودية والإشارية .

الصور ((الثيمية))

الصور ((الثيمية)) هي تلك الصور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، و تعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص، وإذا كانت خاصتها الرئيسة أنها تقدم إلينا ((الرؤية)) مكثفة فإن طبيعتها المميزة أنها تساعد على إيجاد الوحدة الهامة والضرورية، وحدة الجو والنظرة وتخلقها في الوقت نفسه، ولذلك فإن دراستها تعني دراسة العالم الذي تتحدد فيه وتأتلف معطيات التجربة .

وتدل دراسة الصور الثيمية في الشعر العربي الحديث على أن الأبعاد الرئيسة للتجربة الشعورية تتركز حول عدد من الظواهر أو المعطيات قد تتلاقى أو تتمايز، وقد يكون بعضها سبباً أو سبيلاً إلى بعضها الآخر إلا أنها تشكل كلها مجتمعة قاعدة مخاض العصر ومأساته، ويمكن أن نحصرها في ست درجات أو خطوات هي: الهم والألم والسأم والحزن والغربة والضياع، وسواء أكانت هذه الصفات مدركة أو معاشة، أي سواء تحدث عنها الشعراء وحاولوا أن يتعرفوها، أم قدموها كمواقف ماثلة للعيان – وهو تفريق هام يجب أن نضعه نصب أبصارنا – فإن الذي يعنينا منها ذواتها كقيم تدمغ رؤى الشعراء، وتعبر عن تجاربهم وتكون وجودهم:

1) – ولنبدأ بالهم الذي جعل من الفنانين الشباب شيوخاً يواجهون نهايتهم وهم في فجر الحياة وربيعها، ويظهر من خلال كتاباتهم أنه ليس مجرد كآبة، أو حالة من حالات النفس يمكن شفاؤها أو تخديرها أو إغراقها في النسيان الآني أو الدائم كما هو الحال في التيار الرومانسي، بل على العكس إنه سر من أسرار الأسى، أو لوعة متيقظة في الروح على المرء أن يتذوقها ويعيشها إلى النهاية، وإذا كان هذا الهم باقياً وسيظل باقياً ما دام البشر باقين، فإن النفس الإنسانية – فيما نظن – لم تعانه في يوم أبداً قدر معاناتها له في هذه الأيام، وسنرى كيف أنه ينحل لدى الشعراء إلى شقين فهو إما أن يحمل وعداً رغم كل شيء بأن الإنسان يستطيع أن يجابهه . أو لا يحمل مثل ذلك لمعوقات خارجة عن طوق المرء وإرادته .

2) إذا كان العالم مكاناً للهم والعذاب والمرارة والشقاء فإن على الفنان – بصفته إنسان رؤى – أن يحيا حياة ملؤها الألم لا سيما في مرحلة انسحابه أو مرحلة التكوين . وقد يشبه هذا الألم إلى حد بعيد ((ألم التسنين)) الذي يجربه الأنبياء، وقد لا يشبهه، بيد أنه ألم يرغب فيه الشاعر ويقبله – وإن كان أحياناً لا يدري من أين يأتيه- لأنه يطهر به نفسه، ويجعلها أقرب إلى فهم الواقع وإلى الارتفاع به عنه أيضاً، ويبدو أن الألم – الذي يعد لدى البعض أحد المنابع الرئيسة للشعر بمعنى أن الشعر يجب أن يوجد من خلال الألم – ليست له قيمة خاصة في ذاته، وأنه يملك هذه القيمة عندما يساعد على إدراك الحياة الإنسانية، أي عندما يتحول من شيء شخصي إلى شيء أطول بقاء وأرحب أصالة .

3) في تضافر الهم والألم واجتماعهما معاً تنشأ حالة مزاجية ثالثة هي السأم التي تؤكد ارتباط الفن الحديث بالواقع رغم ظاهرة الانسحاب لأنها لا تتشكل في نطاق الانزواء الذي يسلم إلى الراحة وإنما تتشكل في نطاق العلاقات، وتكون حصيلة للقاء قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه، وبدلاً من العزلة التي أنهت لدى الرومانسيين مشكلة اصطدامهم بالواقع نجد السأم يتحقق في المدى ما بين النفس من جهة والعالم من جهة أخرى، وبصورة ثانية بدلاً من أن نعثر هناك على الإنسان ((الهارب)) أو القابع فوق برجه العاج نعثر هنا على الإنسان الذي يجابه سر الكون، ويتخذ لنفسه وضعاً خاصاً فوق محور الأشياء (صلاح 2 / 81):

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل ...

سأم

لا عمق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ويهبط السأم

يغسلهم من رأسهم إلى القدم

طهارة بيضاء تنبت القبور في مغاور الندم

ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان، من ترابها ...

يقوم هيكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان

4) تؤدي الخطوات السابقة إلى الشعور بالحزن أو إلى اتخاذ الموقف الحزين وهو موقف يطغى على الشعر الحديث طغياناً لافتاً يظهر لا في التأوه والنحيب والبكاء، أي ليس في جملة الانتفاضات الحسية المباشرة الساذجة ذات الوجه الواحد والتي تعد أحاديث عن الحزن أكثر منها أحزاناً حقة[1] وإنما في تلك اللذعات التي تكتنف النفس الشاعرة وتصبغها بلونها القاتم المرير، وتجعلها لا تحس سواها، ولا ترى غيرها لأنها صبغتها وغورها العميق (صلاح 3 / 31) [2]:

حزني ثقيل فادح هذا المساء

كأنه عذاب مصفدين في السعير

حزني كئيب الأبوين

لأنه تكوّن ابن لحظة مفاجئة

ما مخضته بطن

1 إسماعيل . عز الدين ((ظاهرة الحزن في شعرنا الحديث)) مجلة الشعر عدد نيسان 1965

2 انظر له 1 / 47، 86، 2 / 5، 81، 3 / 5، 11 ولحجازي 1 / 85، 95، 165 د 168، 168، ...

أراه فجأة إذا يمتد وسط ضحكتي

مكتمل الخلقة، موفور البدن

كأنه استيقظ من تحت الركام

بعد سبات في الدهور

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

فيوقظ الحنين، هل نرى صحابنا المسافرين

أحبابنا المهاجرين

وهل يعود يومنا الذي مضى من رحلة الزمان ؟

ثم بلوت الحزن حين يلتوي كأفعوان

فيعصر الفؤاد ثم يخنقه

وبعد لحظة من الإسار يعتقه

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولاً من اللهيب

نملأ منه كأسينا ونحن نمضي في حدائق، التذكرات

ثم يمر ليلنا الكئيب

ويشرق النهار باعثاً من الممات

جذور فرحنا الجديب

لكن هذا الحزن مسخ غامض، مستوحش، غريب . . .

5) يسلم الموقف الأخلاقي للفرد في ظل المعطيات السالفة إلى الشعور بالغربة وعدم الانتماء والتلازم، وإذا كان من الطبيعي أن تختلف القيم بين الآحاد المتغايرة والجماعة وأن تنكر هذه ما يتقدمون به نتيجة رؤاهم الخاصة فإن ما يجعل الغربة كذلك ليس هو مجرد الإنكار، أي ليس مجرد المعارضة و إلا لكانت المشكلة مشكلة اجتماعية وحسب – وإنما هو عدم التأكد والغموض من جهة، وعدم الاكتراث وإنكار الإهمال الصامت من جهة أخرى، وهذا ما يجعل المرء ينعطف على نفسه ليتساءل: أهو الغبي المجنون أم هو الغريب ؟ ! أو هو غريب لأنه شاذ أو لأنه في أعماقه تكمن قوة غريزية تدفعه إلى الوحدة وتجنب صحبة الغير ؟ ! ومع ذلك فإن الوحشة والوحدة والبعد عن

الآخرين والإخفاق في الانتماء ليست وحدها وفي مجموعها مظاهر الغربة التي نقصدها لأن الاعتزال كالهرب تغربٌ عمدي يؤدي إلى الراحة لا إلى العذاب والمعاناة، إن الغربة ((عزلة)) مفروضة من الخارج ووسط المجموع، يحسها إنسان الرؤى أثناء مداومته سؤال النفس، أو لنقل إنها ربكة وجهدة يجدها عندما يعود إلى ذاته بالسؤال في مناجاة أشبه باللوم والعتاب (صلاح 1 / 68 وله 1 / 113، 112 ...)

ويا فتنتي سأمي رحلتي

وغربتنا الموعد المنتظر

ويقول حجازي 1 / 61 (وله 2 / 27، 109، 3، 1 ...):

وعدت ... تدعني الأبواب والبواب والحاجب

يدحرجني امتداد طريق

طريق مقفر شاحب

لآخر مقفر شاحب

ويقول 1 / 70:

الناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم ... هذا الكئيب

لعله مثلي غريب

6) يبقى المعطى السادس من معطيات الصور ((الثيمية)) وهو الضياع الذي يعد أحد سبيلين تنتهي إليهما الغربة، أما السبيل الآخر فهو ((الفعل الملتزم))، وسواء أكان ضياع النفس الباحثة عن ذاتها أو كان ضياع النفس العابثة فإنه الوجه الآخر لرحلة الحياة التي ما يني بطل العصر الجوَّاب يقوم بها ويحكيها (صلاح 1 / 45 – 48):

1- بحر الحداد:

الليل يا صديقتي ينقضي كعصفور

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع في بحر الحداد ...

2- السندباد:

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

هذه الأبعاد الستة للصور الثيمية تشكل – كما قلنا – قاعدة عريضة لمخاض العصر كتب عليها ((حساسيات العصر الحاضر))، ورغم أن قسماً كبيراً منها صرخات غنائية لا ترقى إلى أن تكون آراء فلسفية شاملة فإنها في مجموعها تجعل من الحياة في نظر الشعراء وكما أرادوا لها مأساة إنسانية متأزمة وليس مجرد فاجعة، يصدق هذا على رحلة الشعر أو العذاب نحو المجهول (صلاح)، كما يصدق على رحلته نحو المعلوم (حجازي)، أي يصدق على رحلة الهم الدائب، كما يصدق على رحلة الهم الذي يحمل وعداً بالأمل ورغبة في الحياة، وإذا كانت كلتا الرحلتين تلتقط التجربة وتمسكها مدة تكفي لأن تحيلها إلى حقيقة تمتزج فيها قتامة الصورة مع سطوعها المشرق فإنهما تختلفان في الدرجة على الأقل في إدراك الحس المأساوي، فما من شكٍّ في أن الرحلة التي يجد البطل فيها نفسه وقد منح نبلاً رواقياً لمثابرته في المجابهة غير الرحلة التي يتذوق فيها طعم السعادة وطعم المأساة مع بعضهما بعضاً وفي لحظة واحدة .

ومهما يكن من طبيعة هذه الأبعاد أو المعطيات فإن أصول دوافعها – وإن كانت وافدة – فإن لها ما يسوغها على المستويين الشخصي والمحلي حيث تنبعث من لقاء الذات بالواقع وتصادمهما معاً في محاولة للتغيير أو للتكيف، وليس من ريب في أن الشاعر المعاصر قد تأثر بصورة مباشرة وغير مباشرة بأزمات الشاعر الأوروبي (من ذلك إليوت)، كما تأثر بمحاور الفنون الأدبية (ولا سيما الرواية والمسرحية) وبالدراسات المختلفة (وبالذات دراسات كولن ولسن)، ولكن هذا كله لم يكن ليجد صداه لو لم يصادف تربة نفسية خصبة لا في نوعية الموقف بل في مظهره، وإذا أضفنا أن الأزمات ((إنسانية)) بالمعنى العريض للكلمة أدركنا لماذا كان من الصعب علينا أن نقبل فكرة ((العدوى)) التي تزعم أن القرف الذي يعانيه فننا قرف غربي مستورد ليس له ما يفسره أو يسوغه في حياتنا،

فالواقع أن مثل هذا الزعم إنما يقوم على فصل الظاهرة عن إطارها العام وردها إلى مصادر قد تمسها من قريب أو من بعيد، إلا أن صلتها بها تهن وتضعف حين ينظر إليها في مجالها الذي استجاب لها وتقبلها قبولاً حسناً، وفي ظننا أن المسوغات الموجودة لا تقل أثراً ولا أهمية عن الأسباب الوافدة فكلها عوامل جعلت الجيل العربي الحديث يعاني نمطاً من التوتر والتمزق يختلف عما يعانيه جيل أوروبة، ولذلك كان التمزق لديه ناتجاً ليس عن التفكير في الغاية وإنما أيضاً عن التفكير في الوسيلة، وعن طريق التفكير أو البحث عن الوسيلة والغاية معاً عند الملتزم وغير الملتزم على السواء – وإن كان الأول يجد ((صورته المثالية)) جاهزة فلا يظهر قلقه عنيفاً على السطح ـ تنشأ مشكلات ((الغريب)) غريب عصرنا الحالي، وتتبلور معطيات قيمه التي يمكن أن نرصد دوافعها الرئيسة ونستخلصها من جملة النماذج الشعرية ونردها إلى مصادر عدة:

1- أول هذه المصادر هو المصدر ((الغفل)) أو ((المجهول)) ونقصد بذلك أن المعطيات لا تناقش دوافعها أو تحلل أسبابها وعناصرها إنما مجرد معطيات تبدأ بالتجارب منذ أن توجد، وما دامت معطيات شعورية فهي أحكام انفعالية مغلقة، هكذا يحكي لنا صلاح في قصيدته ((رحلة في الليل)) 1 / 45 هذه الحكاية:

إليك يا صديقتي أغنية صغيرة
عن طائر صغير
في عشه واحده الزغيب
وإلفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حَسْوَتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان
على وحيده الزغيب
ذات مساء حط من عالي السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء

ويعلك الأشلاء والدماء

وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض ...

معذرة صديقتي ... حكايتي حزينة الختام

لأنني حزين ...

((.. فالأجدل المنهوم الذي هبط من عالي السماء ليغتال الطائر الصغير وواحده الزغيب إنما هبط بلا سبب معقول لأن الطائر الصغير لم يؤرق الكون ولم يزعجه في شيء ولم تكن مطامحه تتجاوز من الشراب حسوتي منقار ومن الغلال حبتين فليست حياته سوى صورة للوداعة والتفاهة، ولا يمكن أن تشكل الشر الذي ينبغي أن يستأصل، ومع ذلك يهبط الأجدل المنهوم لكي يضع نهاية لهذه الحياة الوادعة بلا سبب مفهوم. لم يخدشه الطائر الصغير بظفر ، أو يفقأ له عيناً، بل لم يجن أية جناية تستتبع القصاص، ومع ذلك فهو ينتهي فجأة إلى هذا المصير الأليم، وفي الحق إن هذه القصة لم تكن إلا المعادل الموضوعي للذات، فالشاعر نفسه متورط في الموقف ذاته (انظر الفقرة الثانية عن حكاية الطائر المجهول) فإن لم يكن الأجدل المنهوم هناك قد هبط على الطائر الصغير لكي يصنع مصيره الأليم فلقد وقف ببابه هنا الطارق الشرير ذو الأكتاف الغلاظ لكي يقطع عليه أمنه، ويبعثر أمله في أن يشم نفحة الجبل، في أن يستمتع بنزهة مع صديقته فوق الجبل، ويجره إلى مصيره المحتوم، إلى الهوة التي تروع الظنون دون أن يخدش وجه الكون أو يبصق فيه ..))[(1)] .

2- ثاني هذه المصادر ((أزمة الحرية)) فمن البديهي أن الحرية تفترض حرية الإرادة، بيد أن هذه لا توجد إلا إذا وجدت الدوافع ودونها تظل الإرادة معدومة أو مشلولة، والدوافع أمور تتعلق بالإيمان فالإنسان لا يدفع إلى فعل أي شيء أو لا يرغب في فعل أي شيء إلا إذا آمن بأنه فعل ممكن ذو معنى، وما دام الإيمان هو ((إيمان)) بوجود شيء ما فهو يرتبط ((بالحقيقة))، وهكذا فالحيرة في نهاية المطاف ترتكز إلى الحقيقة، وبما أن الغريب يجد العالم حوله لا يمت بصلة إلى الحقيقة حسبما يراها فإن حريته تقتلع من جذورها . ويصبح من المستحيل عليه أن يكون حراً في عالم غير حقيقي فيتأزم ويقلق ويتمزق .

إن الحرية التي صاحبت التيار الشعري المعاصر إنما هي الحرية الجماعية المسؤولة التي وقفت

---

1 انظر إسماعيل . عز الدين . المرجع السابق

وجهاً لوجه أمام الحرية الفردية غير المسؤولة التي رافقت التيار الرومانسي، وإذا كان البحث وراء الحريتين أدى إلى الأزمات والظواهر ذاتها فإن هذه الأزمات تختلف عن بعضها بعضاً اختلافاً جذرياً تحت تأثير نوع الحرية أولاً وأزمة البحث عن النفس المصدر التالي ثانياً، ويبدو الاختلاف واضحاً في تلمس الحقيقة – على أساس ارتباط الحرية بها كما قررنا – فلئن كان الغريب الرومانسي دائب البحث عنها فهو على يقين أنه سيجدها مهما طال تفتيشه بينما الغريب المعاصر لا يفهم ماذا يقصده الناس حين يتحدثون عنها حيث يرى أن ما حوله لا ينتسب إليها .

المصدر الثالث ((أزمة البحث عن النفس)) وهي أزمة عنيفة تبدأ من مواجهة الذات للوجود واصطدامها به وبنفسها في الوقت ذاته ثم تتحول إلى نوع من التحرق تنتهي إليه الذات حين تحاول أن تتعمق داخلها من جهة، وتحاول أن توفق بينها وبين نظام العالم من حولها من جهة ثانية، وكلتا المحاولتين تؤدي بها إلى الصراع ومن ثم التمرد، أما الأولى فلأن الفنان يكتشف عندما يرفع عن نفسه الحجاب ويعريها – تناقضها وانقسامها فيعترف في شبه تمزق ملتاع بحدة المحنة وبالألم الممض، والعذاب المضني المرير، وأما الثانية فلأن الفنان يكتشف أيضاً عندما يريد أن يكون منطقياً معها أنها وهي جزء من الكون المحيط تجافي بالضرورة منطق النظام الموجود الخارجي، وبما أنه مخلص لها أو هكذا ينبغي أن يكون فعليه أن يرفض منطق النظام الموجود، ومن هنا تهتز لديه القيم والمعايير التقليدية، وتتولد عنده مشاعر الغربة وأزمات الحنان والضياع .

ومن المعروف عن التيار الرومانسي أنه اكتشف من قبل النفس الإنسانية، وجعلها محور الأحداث و مركز الأشياء، وقد انطلق شعراؤه من هذه النقطة يفتشون عن ذواتهم، ومع أن العلاقة قوية بين طبيعة الموقفين الرومانسي والحالي فيما يتصل بهذا التفتيش لارتباطهما بمشكلة الكينونة فثمة أوجه للاختلاف بينهما، فالتفتيش الأول يدور في نطاق الذات المغلقة على نفسها والتي لا تهمها إلا همومها وحدها ولذلك اتصفت بالتشاؤم وألحت عليها أمراض العصاب، في حين يدور التفتيش الثاني في نطاق العلاقات (الفرد في نطاق المجموعة) فهو أقرب إلى محاولة المعرفة والفهم وإدامة النظر، أي أنه أقرب إلى الرؤية الفلسفية .

ومما يجدر أن ننتبه إليه هو أن البحث عن النفس أو حتى محاولة السيطرة الذاتية لا تمثلان لدى الشعراء هدفاً نهائياً في حد ذاته حتى وإن كان هذا السعي من أجل المعرفة لأن المطلب الأسمى من مجرد المحاولة هو حفظ التوازن والتكامل .

4- المصدر الرابع للمعطيات هو ((مشكلة المعنى وانعدام المعنى)) فما دام النظام الخارجي للكون فاسداً أو مختلاً ملآن بالآفات والعلل (صلاح 3 / 122):

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء ...

فإن تفاهة الحياة هي القيمة التي تسيطر على إنسان الرؤى (4 / 35):

هذا يوم تافه ...
مزقناه إرباً إرباً
ورميناه للساعات
هذا يوم كاذب
قابلنا بضعة أخبار أشتات لقطاء
فأعناها
وولدنا فيه كذباً شخصياً نميناه حتى أضحى
أخباراً تعدو في الطرقات

ويبدو أن المشكلة لم تكن تتمثل في انعدام الإيمان بأي شيء أو بكل شيء، وإنما كانت إيماناً فعلياً بشيء ولذلك كان غريبنا لا يمشي إلى الأمام أكثر من بضع خطوات حتى تسد عليه الطريق مسألة ((المعنى)) ولما كان من السهولة أن يملك القدرة أن يعمل وإن كان من الصعوبة الفائقة لديه أن يجد معنى للعمل – طالب بالجنون حتى يتم التعادل بين ذاته وبين الكون المختل (4 / 41):

يا هذا المفتون البسام الداعي للبسمات
نبئني ماذا أفعل
فأنا أتوسل بك
هل أغمس عيني في قمر الليل
أم أقتات الأعشاب المرة والورقا
أم أفتح بابي للأشباح وأدعوها وأطاعمها
وأقدمها للألواح الممدودة حول خواني
وأقوم خطيباً فيهم ... أحبابي ... إخواني
أم أبكي حين يجن الليل، وأغفو دمعي في هدبي
أم أضحك في مرآتي وحدي

إن كنت حكيماً نبئني كيف أجن
لأحس بنبض الكون المجنون
... لا أطلب عندئذ فيه العقل

وفي الحق أن التفتيش الدائب عن مشكلة المعنى قد أدى بغرباء العصر إلى نمطين من الـضياع: الأول هو ((الضياع العابث)) الذي يقوم على إنكار أصلي لإمكان وجود المعنى وهـذا يغلـب عـلى طابع الضياع الأوروبي، والنمط الثاني ((الضياع الهادف)) أو الباحث عن غاية معينة وهـو الـنمط الغالب على ضياع فنانينا، ولعل هذا الضياع هو الذي جعلهم لا يرفـضون الحيـاة رفـضاً مطلقـاً لأن طبيعتهم الإنسانية تملي عليهم أن يحاولوا العثور على جواب على أسئلتهم التي يطرحونهـا، جـواب في مقدورهم أن يقبلوه قبولاً خاصاً، إلا أن إخلاصـهم لـذواتهم يحـول بيـنهم وبـين قبـول أي حـل أو جواب لا يتفق و رؤاهم أو مواقفهم .

5- المصدر الخامس هو ((المعرفة)) سواء أكانت تعني الثقافـة ومحاولـة التحـصيل والإلمـام بكل شيء، أم كانت تعني مجرد التجريب واتساع الخـبرة . فهـي هنـا وهنـاك تحـدد مـشكلة شـاعرنا المعاصر في أنه رأى أكثر مما يجب، وتعمق في رؤيته أكثر ممـا ينبغـي، وأصـبح بالتـالي غريبـاً يـستهلكه السأم، وتشقى به التعاسة (صلاح 3 / 27):

لينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنتغرّب في قفار العمر والسهوب
ولننكسر في كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس في الغروب
فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجذوذة الأصابع
سماء أمنياتنا

وليس من شكٍّ في أن هذه المصادر الخمسة لمعطيـات الـصور ((الثيميـة)) أدت ودعمـت في الوقت نفسه موقف الانسحاب، وإذا كان الغريب الذي آثر هذا الموقف – مهما تكن طريقته التي أراد بها أن يتغلب على ـ مشكلاته قد أخفق في إيجاد حل حاسم لها ومن ثم ظل غريباً وضائعاً فإنـه يـدرك قبل غيره وأكثر منه حاجته إلى مثل هذا الموقف وإلى التشبث به لأنـه بوسـاطته فحسب يـستطيع أن

ينظر إلى العالم بطريقة مختلفة تماماً وإلى درجة يقول فيها إن العالم لن يكون هو نفسه، وبما أنـه يريـد أن يرى فإن أولى خطواته وأوضحها هي أن يفصل نفسه عـن الآخـرين لـئلا يتـأثر بطـريقتهم في رؤيـة الأشياء ريثما يعود إليهم حاملاً رؤاه .

الصور الفطرية

الصور الفطرية أو الأولية أو الأنموذجية – وجميعها استعمالات واحدة – هي الصور التـي تـصدر عن اللاشعور الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعاً للتراث الإنـساني الـذي يـتردد في كـل زمـان ومكان مرة إثر أخرى، ويعبر عن رؤى الأجيال، وتتوارثه الأحقاب في تركيبات حلمية تنشأ عندما يكـف الشعور عن العمل ويتوارى ليبرز دور اللاشعور، أو لنقل إن الإنسان في حالة الصور الفطرية مثله في حالة الصور الحلمية لا يفكر عن وعي بقدر ما يجد أن هناك شيئاً ما في داخله يفكر .

والنماذج الأصلية بصفتها تركيبات أو وحدات ترجـع إلى أقـدم العهـود – عنـاصر قائمـة في الجسم الإنساني يتوارثها شأنه شأنها العناصر المورفولوجية، وبما أنها المنظمة والمشكلة والدافعة لـوعي الإنسان ولطبيعته الصافية غير الفاسـدة فـيمكن أن تعـد أيـضاً أجـزاء حيـة وضروريـة في حـصيلته النفسية، ومن هنا فإنها حين تتلامح يكون لها طابع روحي وسحري عميق يسعى به نحو الكمال .

ولقد تعرضنا لتعريف يونغ لهذه الـصور وللمـنهج الرمـزي في دراسـتها في كتابنـا ((مقدمـة لدراسة الصورة الفنية)) وما يمكن أن نضيفه هنا هو أنه سواء أكان يونغ مكتشف اللاشعور الجمعي ومن ثم نماذجه العليا أو لم يكن[1] فمما لا شكَّ فيه أنه هو الذي وضع الصيغة العلميـة لهـذا المـستوى النفسي، وربط بينه من حيث هو مصدر لكثير من الخيـالات وبـين مـصادر الـشاعر التـي يـستلهمها ويكون أقـرب مـا يكـون إليهـا أثنـاء عمليـة الخلـق، وأكـد لنـا أن الأدب المسجّل هـو بحـق أدب ((اللاوعي الجماعي)) الإنساني لأن الذي يتكلم بالصور البدئية والنماذج الأوليـة إنـما يـتكلم بـألف لسان، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها ويخلقها فوق مستوى الشيء الـوقتي العـابر، ويـضعها في نطـاق الدوام وما هو أبدي خالد، ويجعل ما يظهر أنه تعبير فردي تعبيراً جماعياً .

1- انظر:

Faster, G. W. <<<The Archehypal Emager of T.S Elliot>> PMLA PP 567 – 85 , uol LX, June 1945

ورغم الهجوم الذي شنه ((ابرامز)) على هذا الربط بين اللاشعور الجمعي وبين الصور الأنموذجية متوسلاً بشتى الحجج وعلى رأسها سيطرة اللاوعي الفردي على حالة الفنان خلال عملية الخلق، فإن هناك أمرين يجب أن نؤكدهما أولهما، أن مصدر الوعي الفردي لا يقف بمعزل عن مصدر اللاوعي الجمعي في لحظة الإبداع بحيث يقوم أحدهما بدور ((الملقن)) بينما ينزوي الآخر بعيداً ليمثل دور ((المتفرج)) وإنما على العكس من ذلك يتمازج المصدران ويتوحدان ويعملان معاً وفي وقت واحد، صحيح أن المصدر الأول لهذه الصور قد يكون اللاوعي الجمعي إلا أن ذلك لا يعني أنه يستأثر بالخلق، فصوره لا بد أن تتساقط إلى مجال الوعي الفردي تساقطاً يتوهم معه الفنان أنها تنبثق عن وعيه الخاص وإذا أردنا تعبيراً آخر قلنا: إن صور النماذج العليا تتولد في رحم اللاشعور الجمعي غير أنها تنمو وتتخلق وتصنع في رحم الشعور الفردي . والأمر الثاني هو الطبيعة الكلية للتجربة النفسية التي يستعمل لها يونغ مصطلحه Psyche وبغض النظر عن الطبقات التي يقسم إليها مستوى اللاشعور الجمعي (القبلية والجنسية والإنسانية العامة ..) وصعوبة الفصل بينها على أساس أن الصور في خروجها من الغور إلى السطح تتصل بعناصر من طبقات أقل عمقاً(19) – فإن العالم الداخلي للشخصية في أحداثه وحركاته ونشاطاته لا يشكل حيزات يحجب بعضها بعضاً بل يشكل سلاسل متعاقبة و متداخلة لقوى تعمل متضامة تبعاً لمكان اللامكان وزمان اللازمان اللذين يحققان لمستويات النفس الإنسانية تكاملاً فريداً ووحدة منسقة، ولعل تضافر هذين الأمرين في نطاق الصور الفطرية هو الذي يحررها من القيود المفروضة على غيرها، ويجعلها تعمل طليقة في شبه نشاط ((فانتازي)) تتوثق صلاته بالممكن والمحتمل أكثر من صلاته بالضرورة والواقع كما يجعلها تشير إلى موت الفرد والجيل، وتعلن بقاء السرمد .

ويبدو أن تحليل العمل الشعري في ضوء فكرة النماذج العليا لا يقف – بصفته دراسة في المضمون – عند أصالة الفنان ووحدة عمله، والأسس الإنسانية وأسباب استجابة الناس له، أي لا يقف عند مشروعية العمل والمسوغات النفسية لتأثيره في الجمهور فحسب وإنما يقف عند ((الرؤية)) رؤية الشاعر والعصر التي قد تتباين من فترة إلى أخرى إلا أنها تشير في تجددها وترددها إلى حاجة المجتمع إليها، وبما أن الرؤية هي نظرة روحية ((يبشر)) بها الفنان، وبكلمة ثانية بما أنها استجابة للدوافع المحركة الكامنة في أعماق الفرد والمجموع والتي تشرئب نحو المستقبل فإن الأنموذجية تبرز

لتلبيَ نداء الداعي الجديد، وتحمل رؤاه، وبذلك لا تتوثق العلاقة المتينة بين الفن والمجتمع ليس غير بل تتأكد السمات التي تجعل من شاعر العصر قائد وحيه وإنسان روحه، ورسول تطلعه .

وعلينا ونحن نتحدث عن هذه الصور أن نكون حذرين من شيئين أولهما الفرق بين الصور الجذرية والصور النموذجية، وثانيهما دور الثقافة كمصدر مباشر لها، وفيما يتصل بالفرق الأول فإن الصور الجذرية صور مفردة ترتبط بالوضع اللغوي للكلمة وطبيعة نشأتها أكثر مما ترتبط بالمصدر شعورياً كان أو غير شعوري، أما فيما يتصل بالثقافة فإن وضعها أعسر لأن تبين الصور المستمرة بشكل مباشر سواء منها أو من اللاشعور الجمعي أمر يحتاج إلى حيطة بالغة، وفحص دقيق، وعلى العموم يمكن أن نزعم أن الصورة التي تنبثق رأساً عن اللاشعور الجمعي تظهر في صلب العمل وكأنها جزء لا يتجزأ منه بخلاف الأخرى ((المستعارة)) من الثقافة أو المنقولة عنها فهي أقرب إلى البروز والنتوء أو الانفصام عن نسج العمل .

وربما كانت مشكلة النسق الفطري من أهم المشكلات التي تجابهنا أثناء دراسة صور النماذج العليا في الشعر الحر، فلكي تعد الصور فطرية يجب أن تكون ضمن نسق فطري كل لبنة فيه تشير إلى النظرية، والسؤال هل نقصد بكلمة ((النسق)) هنا نسق العمل الواحد المفرد أو نسق الأعمال ككل ؟ للإجابة عن ذلك نقول إن نظرية يونغ تنطبق على الخطوط العامة العريضة أكثر من انطباقها على التفاصيل أولاً، وتكاد تكون معظم تطبيقاتها على الملاحم والقصائد المطولة أكثر منها على شعر النَفَس القصير ثانياً، ولكن بما أن الشعر الحر – لدى الشاعر الواحد على الأقل وفي مجموع أعماله – يقدم موقفاً كلياً ووجهة نظر محددة تفسر بعض جوانبها بعضاً – فإننا نستطيع أن ندخل دراسة موضوعنا ونحن مطمئنون إلى أن إطاره – أي إطار الشعر – يمكن أن يعد نسقاً كلياً تتكامل فيه الصور ويشير بعضها إلى بعض، أو يخدم بعضها بعضاً .

ولعل مما يدعم هذا النسق ويقويه ملامح الشعر الحر وأهمها:

1- بناؤه السريالي الذي يتخذ شكل الحلم وحركته، ويتوسل بالرمز والأسطورة كوسيلتين أساسيتين له .

2- بطله الجوَّاب الذي ينطلق ما بين الولادة والموت في رحلة متوترة يجابه خلالها ألوان الصراع والمأساة كلها .

3- مضمونه الذي يبشر بالتغيير والانبثاق وعودة الحياة من جديد، ويعبر عن رؤية الفنان والعصر .

ولئن كانت هذه الملامح الثلاثة تحدد الإطار العام الذي تعمل فيه الصور الفطرية فإن هذه بدورها تحملها وتعبر عنها في الحين ذاته، وعن هذا الطريق طريق التبادل بين المعطيات والأدوات أو لنقل اندماجهما معاً نجد أن أبرز صور النماذج العليا التي اتكأ عليها الشعر الحر تتركز في أربع مجموعات:

1) المجموعة الأولى صور النماذج المتقابلة:

وهي تلك الصور التي تقوم على نسبة فعلين متناقضين إلى ((موضوع)) واحد كأن تكون الشمس مصدراً للحياة وللفناء في آن (صلاح 3 / 52):

في يوم كانت ورده
تغفو في كم الليل
الشمس رعتها
حتى دبت فيها الروح
والشمس،
الشمس أماتتها
وقداً وتباريح

أو تكون النار وسيلة للحرق وللخلق (صلاح 1 / 56 – 57):

ونمت في قلب زهران ... زهيره
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قلبه
......
ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلاً

أو تكون المرأة شركاً منصوباً أي شراً، ومرقاة للوصول والخلاص أي خيراً (راجع صور الخلاص بالحب من قبل . صلاح 3 / 101):

((المرأة فخ منصوب، واحفظ وعظي

إن جئت لديها،

لا تأمنها، حتى لو جعلت فرش منامك

نهديها أو فخذيها)) .

ومثل ذلك يقال عن الماء الذي يرمز إلى الخصب والبوار لأنه ينبت الأرض ويغرقها، والبحر الذي يعد قبراً ورحماً في وقت واحد، والريح التي تبعث الحياة وتهلك الحرث والنسل ... وغيرها من الصور المتقابلة أو المتضادة التي هي في مجموعها بقية من الفترة البدئية حيث وجد الإنسان لأول مرة مظاهر الكون المختلفة تؤثر تأثيراً عكسياً في وجوه حياته وترتبط بها فإذا كانت الشمس تنضج الثمر فإنها تأتي عليه، وإذا كانت الأمطار سبباً في الإنبات فهي أيضاً سبب في الهلاك، وإذا كانت الرياح مبعثاً على التفاؤل فهي مدعاة للتشاؤم ... وقد ظلت هذه الصور تعمل عملها في شعوره الفردي قبل أن تنتقل إلى لا شعوره الجمعي وتختزن هناك لتظهر فيما بعد وعلى مر العصور نماذج عليا للفكر الإنساني الفطري .

وليس من شكٍّ في أن الأدب بعامة، العربي منه وغير العربي، الرسمي والشعبي، في شعره ونثره على السواء حفل بهذه الصور التي نعثر عليها مترددة في أنحائه المتعددة طوال تاريخه الممتد، بيد أن الذي يفرق استعمالها الحديث عن استعمالاتها القديمة كلها هو النسق الفطري الذي يحدد إطاره طبيعتها وهل هي أنموذجية أو جذرية، ويغلب على ظننا أن مجرد ترددها – رغم اختلاف طبيعتها – في النتاج الأدبي منذ أقدم عصوره حتى الآن أكبر دليل على ارتباطها بمستوى ((اللاشعور الجمعي)) العام.

2) المجموعة الثانية صور النماذج البدئية:

وهي صور الموضوعات التي كان يعتقد الإنسان البدئي أن لها صلات مباشرة بواقعه، ومن ثمَّ تصورها تصورات حسية وبأشكال مجسدة مختلفة تستوي في ذلك لديه الموضوعات النباتية والحيوانية والجمادية، فإذا كان القمر (حجازي 2 / 90):

(القمر

وهو خلف ضباب النبات العطر

ملك باسم أبداً، منتظر ...)

فإن الدنيا امرأة عجوز (صلاح 2 / 73):

فالدنيا عقيم وعجوز

والأبد شيخ كبير (صلاح 2 / 41):

شفيعي أنتمو للشيخ ... هذا الأبد المرهوب

ومن هذا القبيل تصور الريح والرعد والبرق و الموضوعات الطبيعية كلها على أنها شخصيات لها دورها الهام ليس فقط في العالم الخارجي فحسب وإنما في حياة الإنسان (صلاح 1 / 93):

ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيته

ويقول 1 / 107:

والريح حول كوخه قارصة مدمدمة

والرعد قاصف الصدى، مدينة منهدمة

والبرق ضاء في السما أهلة أهلة

وثمة تصورات أخرى لله والجنة والجحيم والسماء والأرض ... وجميعها تأخذ مكانها ككائنات حية لها وظيفتها الهامة جنباً إلى جنب مع شخصية البطل الرئيسة في رحلته المنطلقة من لحظة الطفولة .

3) المجموعة الثالثة صور النماذج الدائرة ما بين الموت والحياة والمنتهية بالولادة الجديدة:

وهي أكثر الصور من حيث الكم، وأعمقها من حيث الكيف لارتباطها بموضوع ((الرؤية)) السمة الرئيسة للشعر المعاصر، ونستطيع أن نجد في هذا المجال مقولتين متلازمتين قامت عليهما هذه الصور هما:

1- موت الشر ← حياة الخير

2- الموت ← عودة الحياة (البعث أو الولادة الجديدة)، وكلتا المقولتين تعني شيئاً

واحداً هو الحاجة الماسة إلى التحول، وإذا كان الشاعر قد آثر الانسحاب حفاظاً على رؤيته وتعميقاً لها وتركيزاً فإنه ما يلبث أن يعود من كهفه كما عاد كل صاحب رؤية إلى الحياة من جديد يلبي نداء الأعماق بالتغيير (صلاح 3 / 74):

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعثي القديم

ويقول 3 / 86:

وحين يأفل الزمان يا حبيبتي

يدركنا الأفول

وينطفي غرامنا الطويل بانطفائنا

يبعثنا الإله في مسارب الجنان درتين

بين حصى كثيرة

ومن السهولة بمكان أن نرد هذا التلازم بين الموت والحياة إلى الفترة البدئية التي اقترنت فيها صور الفناء بصور الحياة، وكلما اشتد الموت من جانب قابلته الحياة من الجانب الآخر، هكذا لاحظ الإنسان البدئي صورة الحرث والزرع واقترانها بالتناسل، أي لاحظ موت الأرض ثم إخصابها وربطهما بظاهرة التوالد، كما ربط بين دورة الفصول ودورة الليل والنهار من جهة وبين مظاهر الموت والحياة من جهة أخرى، ومن يرجع إلى فريزر في كتابه ((الغصن الذهبي)) وأحاديثه عن دنيا الفناء ودنيا اكتمال النمو في الفكر الميثولوجي القديم يرى أن الحالات السابقة جميعها لا تجد استجابات فردية وإنما استجابات جماعية لأنها تعبير عن اللاشعور الإنساني العام الذي بدأ منذ سالف الزمان وما يزال يتردد حتى الآن (صلاح 1 / 49):

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد

كل صباح أحتفي بعيدها السعيد

ويقول 3 / 11:

ينبئني شتاء هذا العام أنني أموت وحدي

ذات شتاء مثله ذات شتاء

ينبئني هذا المساء أنني أموت وحدي

ذات مساء مثله، ذات مساء

ويقول 3 / 77:

ومثلما تهتز للربيع شجرة

يسقط عني ورقي القديم

يموت حزني العقيم، حزني المقيم

يصافح الحياة وجهي الذي نضرته ببسمتك

ويقول حجازي 1 / 137:

لكنني سأنتظر

مهما مضى بي العمر

أعدو إذا جاء القمر

ثم أعود في السحر

وفي الربيع سوف آتي حاملاً لك الزهر

وعندما يأتي الخريف أختفي تحت المطر

ويقول 2 / 131:

وانتظمت أقدامهم في الذي

يسير الريح، ويسقي الزروع

ويجعل الموت أليفاً كما

لو كان وجهاً آخراً للطلوع !

4- ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعات الثلاث مجموعة رابعة هي صور النماذج المختلفة عن المراحل الأسطورية الثلاث: مرحلة الإله، مرحلة البطل، مرحلة الإنسان، ومن نماذج المرحلة الأولى قول صلاح 3 / 98:

قصر أبي في غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين
من بينهم مؤدبي الأمين ((جورجياس))
وكان لوطياً مسيحياً

ومن نماذج المرحلة الثانية قول حجازي 1 / 109:

—

ثم يعدو بحصانه
يعتلي السور ويرنو فإذا الأرض بعيد
ثم تلقي عينه دمعاً على وجه الحصان
في حنان
((يا حصاني طر بنا))
وإذا الفارس في السحب عقاب
يتهادى شاهراً في الجو سيفه
معطياً للشمس أنفه
تاركاً للريح أطراف الثياب
كإله وثني يتمشى في السحاب

ومن نماذج المرحلة الثالثة قول صلاح 2 / 84:

إنسان هذا العصر سيد الحياة
لأنه يعيشها سأم ...
يزني بها سأم ...
يموتها سأم ...

وبفحص هذه النماذج الثلاثة (وبقية النماذج التي درسناها في الرمز والأسطورة) ننتهي إلى أن شعراءنا لم يتخلصوا من رؤى المرحلتين الأولى والثانية وإن أكدوا رؤية المرحلة الثالثة مرحلة الإيمان

بالإنسان، ويرجع هذا في الدرجة الأولى إلى أنهم ما زالوا يعانون مشكلة البحث عن الذات وعن القيم الجديدة التي لم تتضح بعد في مدى بصيرتهم .

وإذا أضفنا إلى المجموعات الأربع السابقة رحلة البطل الجوَّاب والصفات الأساسية التي يمتاز بها كالصراع بينه وبين المجتمع من جهة، أو بينه وبين نفسه من جهة ثانية، واليتم (صلاح 3 / 7) والاغتراب والانهزام (صلاح 3 / 26) ثم النصر بالعودة على الأقل (راجع حديثنا عن أسطورة الإنسان البطل) ... أمكننا أن نقف على طبيعة الإطار العام الذي تعمل في نطاقه الصور الفطرية، وعلى طبيعة هذه الصور .

الصور العنقودية

كانت جميع الاقترابات السابقة من الصورة الفنية تتم في نطاقين: نطاقها المفرد، ونطاقها داخل النسق، وفي النطاق الأول درسناها وهي تعمل وحدها دراسة غير انعزالية سواء أكان ذلك من جهة نمطها أو نوعها أو شكلها أو مضمونها، وفي النطاق الثاني درسناها في ضوء علاقتها أو صلتها بما قبلها وبما بعدها من الصور، أي في ضوء تتابعها وتسلسلها، وفي الفقرتين الأخيرتين اللتين عنينا بمضمونها ضمن الإطار العام لمجموع الأعمال حاولنا أن ندرسها بوصفها أداة الرؤية التي تحملها وتعبر عن موقف الفنان أولاً (الصور ((الثيمية))) وبوصفها وسيلة اللاشعور الجمعي الإنساني إلى الظهور والتجلي ثانياً (الصور الفطرية) .

والاقتراب الجديد الذي نجربه الآن يقوم على دراسة الصورة وتحليلها في ضوء تجمعاتها <<Cluster Analysis>>، أي في ضوء ارتباطاتها داخل ذهن الفنان وفيه، والفرق بين هذه الدراسة والدراسة في النسق – وإن كانت كلتاهما تربط بين الصورة وبين مجرى تيار الشعور – أن الثانية تفحص علاقات الصور بعضها ببعضها الآخر في القصيدة الواحدة، وتوضح طبيعة هذه العلاقات، وأسسها التي بنيت عليها، في حين تبحث دراسة الصورة في تجمعاتها ارتباطات الوساطة بموضوعات معينة داخل ذهن الفنان بسبب هذه الارتباطات، أي تتبع صورة الشيء الواحد في جميع أعمال الفنان وتقول لم ارتبطت بصورة كذا مثلاً، أو تذكر طبيعة الارتباط ... وبذلك تكشف ليس عن ماهية ذهن الشاعر وطريقه نموه نفسياً فحسب، بل عن أسس العلاقات العضوية في صوره،

ونوع خياله وطبيعة تركيبه أيضاً، ولعلها من هذه الناحية لا يمكن أن تطبق إلا على الشعراء كلٍّ على حدة بوصفهم آحاداً متمايزة لا مجموعات مشتركة أو متضامة .

وبما أن الحديث عن الصور – كما يقول ((كروتشي))[1] – يعني بالضرورة الحديث عن علاقاتها إذ لا وجود لذرات الصورة كما لا وجود لذرات الفكر (فالفكرة كالصورة تيار غير متقطع) – فإن دراسة الصور في تجمعاتها تعد أفضل بكثير من غيرها لأنها تدخل بنا إلى ذهن الفنان، وتدعنا نقف على سبل معرفته بالأشياء ومداها، وتدلنا على مبلغ اهتمامه ببعض الأمور دون سواها أثناء عملية الإبداع، وتجعلنا نتعرف عالمه، عالمه القابع داخل نفسه والذي خرج إلى الوجود ثم بعد الخروج ليصبح جزءاً لا يتجزأ منه .

ويمكن لهذه الدراسة أن تعتمد على نظرية التداعي القديمة أو نظرية العلاقات الحديثة أو على كلتيهما معاً بِعَدِّهِمَا من الوجهة النفسية طريقين إلى المعرفة فإذا كان الإنسان يتعرف ومن ثم يحكم بواسطة المقايسة والمشابهة والمقابلة والاقتران تحت ظروف معينة فإن ذهنه ـ وعى ذلك أو لم يعِ ـ يركب باستمرار وحدات ترابطية أقرب ما تكون إلى المقولات التي تتكثف فيها وتتجمع تجارب السنين الطوال، وتضحي ((عناقيد)) رئيسة له – أي الذهن – تبين دراستها طبيعته، ويظهر تحليلها أسس بنائه .

وهنالك مسالك تستخدم لدراسة الصور العنقودية: منها اتخاذ الحيوانات والطيور مفاتيح جوهرية تسبر غور الذهن الشعري، وترى طبيعة تياره، ونوع ارتباطاته، وطرائق تركيبه، مثلما فعل ((أرمسترونغ)) في دراسته عن خيال شكسبير التي انتهى منها بفحصه لتجمعات الصور المتمكنة إلى أن المخلوقات غير الإنسانية لها في ذهن شكسبير دلالات رمزية تناسب الشخصيات التي ذكرتها، والنص الذي ظهرت فيه، و ((ثيمة)) العمل التي احتوتها، فالحدأة تقترن لديه بالموت، والحشرات والفئران بالمرض وهكذا ...

وهذا المسلك أو الاقتراب لن يفيدنا في نطاق دراستنا لأن الحيوانات التي قامت عليها الصور – علاوة على قلتها – تقترن ليس في ذهن الفنان الخاص وإنما في الذهن الجنسي العام وربما الإنساني بمعطيات مسبقة مثل ارتباط الغراب بالنعي، والبومة بالشؤم، والتنين بالقوة والبطش، والغول

1- انظر << Croce. B << the Essence of Aesthetion

نقلنا ذلك عن 8 << Armstrong, E.A <<Shake's Imagination

بالخوف ... وأفضل منه لذلك أن نتكئ على الاقتراب الآخر، المسلك الذي يقوم على ملاحظة تجمعات الصور المتمكنة في ضوء الموقف العام للشخصية حيث يرتبط معطى بمعطى يلازمه – على الأغلب – ليشكل معه علاقة أو وحدة عضوية إذا ما استدعي أحد حديها أو حدودها سرعان ما تلبث بقية الحدود أن تستجيب للداعي وتبرز على السطح، ومن الطبيعي أن يؤدي أي تحليل لارتباطات الحدود في مجال الوحدة إلى بيان الأساس النفسي لطبيعة العلاقة ومن ثم الأساس العميق لطبيعة الوساطة الفنية .

إذا ذهبنا نتتبع تجمعات صور ((حجازي)) فإنَّا نعثر على مثل هذه الاستقطابات: ((الحزن – المدينة – الموت . الليل – الشتاء . المدينة – العفن . المدينة – السجن – السواد – الموت . المدينة – الموت . المدينة – الكآبة – الحزن . المدينة الليل . الليل – الحزن – الموت . الحزن – الشتاء . المدينة – السجن . الموت – الحزن – المدينة – الليل – السواد . المدينة – الحزن . المدينة – الحزن – الليل – الحزن . المدينة – الشتاء – الليل – السجن . الليل – الحزن . الحزن – الموت – المدينة . الدجى – المدينة – الشتاء . الليل – الموت – السجن . الموت – السواد . المدينة – الليل . السجن – الحزن . المدينة – الموت – الحزن . الحزن – الليل . الحزن – الموت – السواد ...)) . ولو أنَّا أنعمنا النظر في هذه العلاقات لاستطعنا أن نردها إلى سلسلة متوالية يمكن أن تُعدَّ مصدراً لأكثر العناقيد وهي: ((الحزن – الليل – الشتاء – السجن – المدينة – الموت))، وجميع حدودها يتم ترابطه عن طريق الاقتران بالتماثل من خلال الموقف العام الموحد للشاعر كقوله 1 / 157:

أبي ...

إليك حيث أنت

إليك في مدينة مجهولة السبيل

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموت، إليك حيث أنت

أولى رسائلي

وإنها رسالة حزينة حزينة

وقوله 2 / 71:

ومر وجهه الحزين

يرنو إلى أطفالنا فيجهشون بالبكاء

ويمسخون عن ثيابه مراحل الشتاء

ويتبعون بالعيون سيره إلى دمشق

وقوله 2 / 110[1]:

يذهب إنسان إلى أمي . . . وينعاني

أمي تلك المرأة الريفية الحزينة

كيف تسير وحدها في هذه المدينة

تحمل عنواني

كيف ستقضي ليلها بجانبي

في الردهة الشاملة السكينة

يريحها انفرادها بحزنها

حيث تظل تستعيد وحدها

أحزانها الدفينة

تنسج من دموعها السوداء أكفاني

وربما لا نبعد عن الصواب إذا أقمنا علاقة وثقى بين معطيات الصور العنقودية السابقة وبين رؤية الشاعر من جهة، وبينها وبين طبيعة ذهنه من جهة أخرى، أما الرؤية التي تتلخص في ((الوحدة وسط الزحام))[2] فقد كانت نتيجة وسبباً في الوقت نفسه لمظاهر الربط بين الحزن والمدينة و الموت، وهي مظاهر ليس من شكٍّ في أنه كان ((للموضوع)) المتكرر الذي ألح عليه الشاعر أثر أي أثر فيها، ولكنه وحده غير كاف لحتمية الترابط بين الحدود . وأما طبيعة ذهنه فإنها طبيعة ((تماثلية)) لا

1- انظر له أيضاً : 1 / 7، 82، 94، 98، 113، 128، 130، 166، 169، و 2 / 6، 10، 12، 19، 36، 48، 52، 63، 86، 113، 118، 121، 224

2- انظر قصائده 1 / 68، 70، 80، 94 و 2 / 121، 133

تركب عن طريق المقابلة أو التناقض وإنما تركب عن طريق المجاورة أو المقاربة، ولعله من أجل ذلك كانت معظم العلاقات تستقى من مجالات واحدة أو متلاصقة يندمج بعضها بعضاً في وحدات صورية تتوسل بمختلف الدرجات الخمس للاستعارة أكثر مما تتوسل ببقية الأدوات البلاغية .

ويغلب على ظننا أن التحليل الدقيق لتجمعات صور حجازي المتمكنة يدل على أن شعره يكاد يخلو من أزمة الصراع الحاد وإن كان لا يخلو من مجرد المكابدة أو المعاناة، ومن هنا فهو أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية وبالتالي فهو أقرب إلى الصياغة الانسيابية ذات الشعور المتدفق منه إلى الصياغة ((البيانية)) ذات الشعور المتوتر، أيكون هذا لأن الشاعر لا يحمل ((رؤيا)) بالدلالة العميقة لكلمة رؤيا ؟ أو لأنه لا يعبر عن ((مشكلة)) حقيقية عاش ويعيش لها ؟! قد يصح هذا أو ذاك أو سواهما وقد لا يصح، بيد أن ما نود أن نسجله هو أن شعر ((المناسبات)) المتشابهة التي امتلأ بها ديوانه الثاني بعد شعر الصرخات العاطفية التي ضمها ديوانه الأول – مهما قيل فيه – لا يقدم وجهة نظر متكاملة لقضية الفنان المعاصر، قضية إنسان الرؤى .

وعندما ننتقل إلى صور عبد الصبور العنقودية وتجمعاتها فإنَّا نجد عكس ما وجدناه لدى حجازي أن الاقتران فيها يتم غالباً عن طريق ((التضاد)) أو ((التقابل)) بين الثنائيات المختلفة مثل الثنائيات التالية: ((الحزن – الضحك . الليل – النهار . الموت – الحياة . النور – الظلام . الحب – الكره . الغنى – الفقر . الفخار – الذل. القصر – السجن . الوثنية – التصوف . الحلاوة – المرارة . الحرارة – البرودة . البكاء – التغريد . السهم – المجن. النقمة – الفرحة . الأسود – الأبيض . الفناء – البعث ...))، ويمكن لأي باحث أن يرد هذه المتقابلات إلى مقولة عامة واحدة تخضع لها أو تدور في نطاقها صور عبد الصبور العنقودية كلها وهي مقولة ((الحياة – الموت))[1] التي تشطر الحدود إلى قسمين يضم كل منهما مجموعات معينة، ومع ذلك فيجب أن نحذر من هذه العملية فإن العلاقات تداخل بين الثنائيات بحيث لا تعني كل منها ذاتها على انفراد وإنما تعني وتشير إلى نقيضها، أو نقول إن الصورة المتمكنة العنقودية الساعية بين قطبين مختلفين لا ترتبط بحد واحد من حدي المقولة بل ترتبط بهما معاً، خذ مثلاً على ذلك قوله عن الحزن 3 / 31:

أراه فجأة إذا يمتد وسط ضحكتي

1- وقد استغرق في هذا الموضوع الكثير من صوره انظر اللوحة الثالثة في الملحقات

أو قوله عن الساعين وراء الحياة 3 / 40:

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة

المسرعين الخطو نحو الموت

أو قوله عن لوركا 3 / 60[1]:

لوركا حلو كجنى النحل الشبعان

مر كمياه البحر الحلوة

تجد أن الحزن كالضحك، والسعي وراء الحياة كالسعي وراء الموت، والشعور بالمرارة كالشعور بالحلاوة ... كلها أمور تؤدي إلى بعضها بعضاً في البداية أو النهاية حين تندمج وتتصالح في عالم الشعر، وتجعلنا لا نرى الشيء إلا بوجود نقيضه، أو تجعل خيالنا كخيال الشاعر يقفز من الصورة إلى ما يقابلها تماماً كما هو الحال في عالم الأحلام الذي يبنى الفكر فيه على سلسلة من المتناقضات .

وقد أكدت هذه الطبيعة الثنوية لفكر عبد الصبور الشعري وأبرزتها وحملتها في الحين ذاته وسائل الخلق الصورية التي يستخدمها في صناعة فنه وعلى رأسها الصورة التشبيهية والصورة المفارقة والصورة الموارة، وجميعها صور تقوم على إدراك المتقابلات كقوله 2 / 34:

كم شفة حمراء الظل

سوداء القلب ... على غل

.....

في شعلتها أيام باردة جوفاء

وقوله 3/ 32:

ثم يمر ليلنا الكئيب

ويشرق النهار باعثاً من الممات

جذور فرحنا الجديب

---

1 انظر له أيضاً: 1/ 50،76، 78، 2 / 10، 13، 17، 19، 25، 27، 41، 41، 3 / 37، 74 وغيرها ...

كما أكدها أيضاً عنصر الصراع الدائر في أعماله والذي جعله يقف في مواجهة نفسه والآخرين:

((أنا أمام ذاتها والوجود)) 3/ 70:

أخرج كاليتيم

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكي يفديني بنفسه فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى ((أنا)) القديم

ويظهر أن الشاعر كان لا يملك ذهناً تقابلياً يعتمد الأطروحة ونقيضها فحسب، بل كان يعتقد اعتقاداً جازماً بصحة مقولته ذات الحدين المتضادين ولذلك ألح كثيراً على الرؤية المتكررة مرتين كأن يعيش الإنسان لحظة العذاب (مرتين) ويلد الآهة (مرتين) ويجس الشيء الحزين (جستين) (2/ 9) ويعود هو وصاحبته (موجتين توءمين 1/ 85، 3، 1) 3/ 94:

فنعرف الحب كغصني شجرة

كنجمتين جارتين

كموجتين توءمين

مثل جناحي نورس دقيق

عندئذ لا نفترق

يضمنا معاً طريق

يضمنا معاً طريق...

إن صلاح عبد الصبور في دورة شعره التي أسلم عنانها للتيار 3/ 85:

في دورة إلى الأبد

من البحار للسماء

من السماء للبحار

لا يؤمن بجدوى الوحدة الصاهرة التي تحيل الشيئين شيئاً واحداً، وإنما يؤمن بالترافق الاثنيني الذي يظل رغم كل الصلات المتداخلة بين حديه كائنين اثنين لا يذيب أحدهما غيره أو يلاشيه .

وسواء أكانت الصور العنقودية تركب بوساطة التماثل (حجازي) أو بوساطة التضاد (عبد الصبور)، فإنها هنا وهناك تبين كيف أضحى الذهن الشعري يقوم على نسق عضوي مترابط لا يتصور الشاعر من خلاله موضوعه في معزل عن علاقاته فالشيء دائماً يتصل بشيء آخر حتى تبدو الصلة وكأنها ليست مجرد علاقة مباشرة بقدر ما هي طبيعة بنائية للذهن، فإذا ما تحدث حجازي مثلا عن المدينة برزت إلى جانبها الوحدة والكآبة والسجن والليل والشتاء، وإذا ما تحدث عبد الصبور عن الموت علت صيحة الحياة، أو عن الحزن رنت ضحكة (البكاء)، أو عن الظلام انبثقت أشعة النور، والعكس بالعكس، مما يتيح لنا ذلك كله أن نرصد في النهاية الظروف التي يمكن معها أن تتحقق تجمعات الصور واستقطاباتها، وتعود إلى الظهور باستمرار، وهي في زعمنا الظروف الآتية:

1- إذا كانت ((ثيمة)) عمل ما أو جوه النفسي يشبهان إلى حد بعيد ((ثيمة)) وجو عمل آخر فإن كثيراً من الصور المتشابهة تبرز ثانية .

2- إذا تكررت الصور المتمكنة التي يرافقها في معظم الأحوال صور ثانوية منتخبة تتصل بها فإنها على الأكثر تصحب معها العديد من الصور التي لازمتها في النص الأول .

3- المجموعات الطبيعية كالألوان وغيرها .. والتي تمت بصلة إلى فكرة سائدة تستدعي عندما تتردد أنماطاً من صور المجموعة ذاتها .

4- الصور الجاهزة لدى الشاعر والتي ارتبطت عنده بصور معينة تستحضر ما يشابهها أو يقاربها أو يشترك معها في المناسبة في حالة تكررها (حجازي بالذات) .

5- الصور المستقطبة التي تحمل رؤية الفنان وتعبر عن موقفه تستدعي على الأرجح نقيضها (عبد الصبور بالذات) .

وبتكامل هذه الظروف الخمسة وتعاونها مع بعضها بعضاً نستطيع أن نفسر طبيعة ارتباطات الصور العنقودية ونبرر مختلف العلاقات التي يقيمها الذهن بين الأشياء، ويسلسلها تياره في أحوالٍ شتى.

الصور الإشارية

الصور الإشارية وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطراً أو مقطعاً لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه، وقد عددناها صورة حتى إن كان النص المنقول تعبيراً حرفياً لأن الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين حالتين أو موقفين أو غرضين... ويثير في نفس المتلقي انفعالاً من نوع ما، وربما كانت هاتان العمليتان – عملية المقارنة والإثارة – من أهم ما يميز الوسائط الفنية .

والصورة الإشارية كغيرها من الصور التي يخلق بها الشاعر الحديث عمله تعد جزءاً لا يتجزأ من هذا العمل، ولبنة في بنائه المتماسك، وليست مجرد اقتباس أو عدوان على أملاك الآخرين، إنها عنصر مكون للتجربة الشعرية ونسقها وإطارها العام، صحيح أن (الإذابة) لن تكون تامة ولا كاملة بين المقطع الذي نزع من نسقه القديم وبين النسق الجديد الذي وضع له – ولا يمكن أن تكون – إلا أن هذا هو في حد ذاته ما يهب الصورة الإشارية أبرز ملامحها ويعطيها أخص خصائصها، فالشاعر عندما يستخدمها يريد أن يحضر إلى الأذهان مضمون عمل سابق أو روحه أو موقفه، ويريد في الوقت نفسه أن يقيم بينه وبين صاحب النص – الشاعر القديم – حديثاً متبادلاً أو حواراً، فإذا أضفنا إلى ذلك أن بناء الشعر الحر بناء سريالي تتداعى فيه الحوادث، ويمتلئ بالمتعرجات، ومنحنيات الخواطر والأفكار، وأن تجربته لا تنحصر في المسموع والمرئي من الأشياء بل تعتمد على ذخيرة مختزنة عن طريق القراءة، وأن الشاعر يزاوج – مثلما يفعل في حديثه العادي – بين اتجاهات متفاوتة لمجرى تيار شعوره – أقول إذا أضفنا إلى مسألة (الحوار) طبيعة بناء الشعر الحر ونسق تجربته عرفنا لماذا تعد الصورة الإشارية رغم استقلالها داخل النص جزءاً لا يتجزأ منه .

ولعل هذه الخاصة للصورة هي التي تدفعنا إلى أن نفرق بين نمطين منها: نمط عديم القيمة يحس القارئ أنه مفروض من الخارج على الداخل فرضاً ومقصور عليه قصراً، ونمط يحس أنه أضحى أحد أركان التجربة وعنصراً فكرياً وبنائياً من عناصرها، والنمط الأول يحشره الشاعر الرديء للإيهام والتمويه كمعيار يدل به على ثقافته حتى يوقع المتلقي في شرك الإشارة ويلهيه بها عن الإنعام في القصيدة كلها، وغالباً ما تصبح الصورة لدى مثل هذا الشاعر عادة من العادات المرضية

يوردها بمبرر مرة وبغير مبرر مرات . أما النمط الثاني فإن الشاعر الحق يبني به لأنه يجده الوسيلة الوحيدة لكي يستخدم بوساطتها عناصر وأشكالاً ينبغي وضعها على نحو خاص حتى تتسق ومدى الرؤية التي يريد أن يعبر عنها ويخلقها .

ومهما يكن من أمر هذا التفريق فإن الصورة الإشارية بطبيعتها السالفة تنأى نأياً شاسعاً عن ظاهرة ((التضمين)) البديعي التي شاعت في عصور انحدار الشعر العربي، فإذا كان الشاعر الحديث يلجأ إلى الإشارة تحدوه دوافع معينة أو أنه يستخدمها كأداة لها مهمتها ووظيفتها، أي لها قيمتها التعبيرية فإن الشاعر القديم يتوسل بالتضمين كنوع من الزخرفة والتزيين لنقف على مهارته على مستوى أخص، وعلى عقم الفكر الشعري وضحالته على مستوى أعم .

إن الصورة الإشارية من أبرز الوسائط التي جاءت مع الشعر الحر واقترنت بإحدى قضاياه، قضية ((الصعوبة ومشكلة التوصيل))، ومع أن الشعراء لا يزالون يجربون ألواناً منها فإنها – فيما نظن – ستكون في المستقبل أداة هامة يعكفون عليها بقدر أكبر لا أقل، وسنحاول الآن أن نعرض لبعض نماذجها:

1- النموذج الأول تثير فيه الصورة الإشارية ((رؤية)) سابقة يقارن على أساسها الشاعر بينها وبين رؤية حالية للموضوع نفسه، يقول صلاح في قصيدته ((الحب في هذا الزمان)) 3 / 49:

الحب يا رفيقتي، قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
((نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء))
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما
ذكرت أننا كعاشقين عصريين يا رفيقتي

ذقنا الذي ذقناه

من قبل أن نشتهيه

ورغم علمنا

بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا

تنقضه أنامل الصباح

وأن ما نهمسه ننعش أعصابنا

يقتله البواح

فقد نسجناه

وقد همسناه

تقوم المقارنة هنا ليس بين ترتيب الحب القديم كما يراه شوقي وترتيب الحب العصري كما يراه عبد الصبور وإنما تتعدى ذلك إلى مجال أوسع وأرحب حين يستحضر البيت رؤية شوقي كشاعر تقليدي للحب وأبعاده وقيم المجتمع الفردي الانعزالي التي كانت تلونه، وعلى رأسها التمنع والخفر والخجل والدلال من جانب، والسيطرة والاستعلاء والتحكم من جانب آخر، وفي هذه القيم كلها تكون العلاقة بين الرجل والأنثى مشدودة إما إلى أقصى درجات العذاب (الحب العذري) وإما إلى أقصى درجات المتعة (الحب الجنسي) ولا جامع بينهما، وسواء أكان هذا أم ذاك فإن المرأة في كليهما تعد سلعة لأنها دائماً في الموقف الأضعف الذي تأتيه الإرادة من خارج الدائرة، تمنح له، أو تفرض عليه فرضاً، ونحن نفهم هذا كله من خلال بيت شوقي ومضمون قصيدته ((خدعوها)) ونقارنها مباشرة بما يقدمه إلينا صلاح من رؤية للحب الذي لا ينشطر إلى روح وجسد على أساس الأخذ دون العطاء بل يجمعهما على أساس المبادلة . ومع ذلك فهو حب خادع وسريع لأنه ينتهي في بدايته، أو قبل بدايته على أبعد تقدير (انظر قصيدته ((أغنية من فيينا))) .

والمقارنة بين رؤيتي الحب هاتين لا تقررها الصورة الإشارية تقريراً وإنما توحي بها عن طريق التكثيف والتركيز فهي خلاصة لوجهة نظر عريضة في كلمات حبلى معدودة يدخل المتلقي بوساطتها إلى عالم ممتد لا تحده حواجزها الصلبة، وقد يكون للبيت المنقول في نسقه القديم مثل هذه القيمة وقد لا يكون، إلا أنه في نسقه الجديد يتخذ وضعاً مختلفاً أعمق وأغنى، وإذا كان من مهمة الصورة ـ أية

صورة فنية ـ أن تكثف وتركز وأن توحي فلعل الصورة الإشارية من هذه الجهة أن تحتل قمة أنماط الصور لأنها أكثرها إيحاءً وثراءً .

2- النموذج الثاني تثير فيه الصورة الإشارية موقفاً عاماً لفترة معينة كقول حجازي في قصيدته ((العام السادس عشر)) 1 / 60:

كان حبي شرفة دكناء أمشي تحتها
لأراها
لم أكن أسمع منها صوتها
إنما كانت تحييني يداها
كان حسبي أن تحييني يداها

ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر:

((يا فؤادي رحم الله الهوى   كان صرحاً من خيال فهوى .
اسقني واشرب على أطلاله   وارو عني طالما الدمع روى))
كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أرتوي من دمعهم كل مساء
أتغنى معهم بالمستحيل
وبألوان الذبول
وبأوراق الخريف
وهي تعدو في يد الريح إلى غور مخيف
وبطير أسود في اللانهاية
راح يستفتي نواقيس الهداية
باحثاً في الأرض عن دود، وعن رب جديد

قد تبدو عملية المقارنة في هذا النص بين الموقف الرومانسي الذي تثيره الصورة الإشارية وما حولها والموقف الحالي غير واضحة، وهذا صحيح في حدود النص ولكنه غير صحيح في حدود

القصيدة ككل . ففي المطلع وفي الخاتمة ما يشير إلى طبيعة الموقف ((موقف العام السادس عشر)) إشارة كافية، والذي يعنينا أن الصورة تؤكد هذه العملية عملية المقارنة على مستوى العمل فهي تركز باختصار أهم الشواغل التي شغلت بال الرومانسيين أعني بذلك قضية المرأة التي ينظرون إلى الحياة من خلال تجربتهم معها، تسود هذه إذا حزنت تلك، وتبيض إذا ما فرحت، وعلى الرغم من أن البيتين المذكورين يرتبطان إلى درجة كبيرة بطبيعة حب ((ناجي)) الحب البائس المحطم إلا أنهما لا يقتصران عليها لأن العقبات التي تتعرض لها تجربة الحب تكاد تكون أيامها سمة بارزة من سمات المجتمع الرومانسي وضعت لتعبر عن الضغط الذي كان يلقاه الفرد في حياته النفسية، وبغض النظر عن الصمود أمامها أو تخطيها فقد صورها الأدباء تصويراً رهيباً حين رفعوا راية الحب الفاشل أو العاجز أو المحطم الذي لا يحقق أمانيه إلا عن طريق الوهم أو الحلم أو الخيال المريض مما يضطر معه صاحبه إلى الانزواء والتفرد وإيثار الهرب .

وفي المقطع السابق الذي يتضمن الصورة الإشارية عبَّر حجازي عن هذا الحب الذي يعيشه ابن العام السادس عشر وابن الفترة الرومانسية معاً، حب فتاة لا ترى، ولا يسمع صوتها وإن حيت يداها، حب هو أقرب ما يكون إلى الحب المحروم الذي يعيش على السهر والدمع، ويتغذى بالسهد والذبول، وينمو بالشرود والتهويم والحزن المرير، وإذا كانت أكثر هذه المعطيات تفهم من النص ذاته فإن الصورة الإشارية بوصفها مقطعاً من ديوان يحمل موقف الفترة دعمت ذلك وقوت فيه . بل أكثر من هذا نقلتنا مباشرة إلى ثلاثينيات القرن الحالي، ووضعتنا في العصر الرومانسي، وأحاطتنا بنزعات الاتجاه وتقاليده كلها، وحسبها هذا .

3- النموذج الثالث تثير فيه الصورة الإشارية مضمون قصيدة سابقة تشترك مع مضمون القصيدة الجديدة في الجو أو الروح أو ((الثيمة))، وذلك كقول حجازي 2/ 41:

وعلى البعد دمشق

نورها في الأفق قلب،

أبدي الخفق، ناقوس يدق

نورها أجنحة بيضاء، شدتها على الظلمة ورق . . .

إن الشيء اللافت في هذه الصورة الإشارية والذي نختلف به عن الصورتين السابقتين أنها لا تقوم على مقطع منقول وإنما تقوم على اللغة والإيقاع، وعن طريقهما تتم عملية المقارنة بل والاحتواء بين قصيدة شوقي وبين هذه القصيدة، فالمتلقي منذ أن تقرع أسماعه كلمات مثل ((دمشق، الأفق، الخفق، ناقوس يدق)) بقافاتها المتكررة سيتذكر مباشرة ((الحرية الحمراء وبابها الذي تدقه اليد المضرجة، والحديد الذي يعصف فيحمر أفق ويسود أفق، ودم الثوار الذي تعرفه فرنسا، وتعلم أنه نور وحق ...)) أي سيتذكر مضمون قصيدة شوقي (نكبة دشق)) وروحها ليقابلها بمضمون قصيدة ((شهيد لم يمت)) وروحها، وإذا ما علمنا بأن الأولى تدور في نطاق أحداث عامي 25 – 1926، وتصف المعارك التي دارت بين المستعمر الدخيل وشعب سورية ... وأن الثانية تدور حول صراع شهيد عراقي أصيب في معركة الموصل ثم زحف إلى دمشق ليلقى مصرعه على مقربة منها – أدركنا أن الشاعر كان في أحسن حالاته النفسية عندما هداه إبداعه إلى أن يتوسل بالصورة الإشارية في قصيدته ليثير بها ويحضر تاريخ دمشق كله ومعاركها وأحداثها العظام.

4- وثمة نماذج أخرى يمكننا أن نضيفها وإن اتخذت أشكالاً مختلفة مثل أن تثير الصورة الإشارية فكرة معينة معروفة يستخدم لها نمط خاص من التعبير كقول صلاح 2/ 60[1]:

.....

وقالت لي: بأن النهر ليس النهر، والإنسان لا الإنسان

وإن حقيقة هذا النجم موسيقا

وإن حقيقة الدنيا ثوت في كهف

وإن حقيقة الدنيا هي الفلْسان ... فوق الكف

وإن الله قد خلق الأنام ونام

وإن الله في مفتاح باب البيت

فهذه الصور تجلب إلى ذهن القارئ المشكلة الفلسفية القديمة التي بدأت مع سقراط وربما قبله واستمرت إلى أيامنا . . . وعدّها بعضهم شيئاً من قبيل الترهات في حين دافع عنها بعضهم

1- انظر أيضاً 3 / 10 حيث يعرض الفكرة بصفة الاستفهام ((هل ماء النهر من النهر..؟))

الآخر أو طرحها على بساط البحث على أقـل تقـدير، وفي هـذا الـذي جلبتـه إلى الـذهن لا تعـد أداة للمصالحة بين الشعر والفلسفة فحسب بل إنها لتعد عاملاً من عوامـل صـعوبته، وإذا كانـت طبيعـة الفن تأبى الحواشي فإن خفار الإشارة يدعو الشاعر كما فعل هنا عبد الصبور وكـما فعـل إليـوت مـن قبله في ((الأرض اليباب)) إلى أن يشرح في الهامش ما يقصد إليه .

ومن هذه النماذج أن يستعمل الشاعر مقاطع بلغة تختلف عن لغته التي يصنع منها فنـه سـواء أكانت هذه المقاطع منقولة عن شاعر أجنبي أو موضـوعة لهـدف معـين كقـول صـلاح في قـصيدته ((بودلير)) 3 / 63:

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطنا

يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار وخدن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقي أنا

Hypocrite Lecteur

[(1)]**Mon sembeablem mon frere**

ليست الصورة الإشارية هنا عملاً عابثاً أو تزيينياً أو مجرد بدعة، إنها وسـيلة يخاطـب الـشاعر عن طريقها ((بودلير)) بلغته، ويقيم معه حديثاً متبادلاً حديث الصديق لصديقه، يناجيه ويحاوره.

وفي الحق إن الصورة الإشارية ليست وسيلة التعبير بلسان آخر، وإنما هي وسيلة التعبير بألف لسان فمن خلالها يثير الفنان كل ما يريد أن يثيره من مواقف ورؤى ومـضامين، وأن يحـضر كـل مـا يريد أن يحضره من ماض وحاضر و مستبقل، وأن يوحي بكل ما يريد أن يـوحي بـه مـن أمـور، إنهـا

1- ترجمتها :

أيها القارئ الفضولي

يا شبيهي ويا أخي

الأداة التي يمكن بوساطتها وحدها أن تستخدم في نطاق القصيدة عناصر هامة لا يتـأتى اسـتخدامها إلا على هذا النحو، أو الوضع الخاص .

❖❖❖

لقد قلنا منذ مطلع الفصل إن الشعر الحر يستعمل العديد من الأنواع الصورية، بعضها قـديم متطور وبعضها جديد ناشئ، وإذا كانت دراسة المجموعتين ضرورية فإن الاتكـاء عـلى أنـماط معينـة لإراءة مضمون الصورة ما دام الشعر الذي يقوم عليها شعر رؤى – ليبدو أكثـر ضرورة، ومـع ذلـك فإن هذا الفصل هو القرين الذي لا يفارق الفصل السابق فكلاهما يـشكل المجـال الـذي تلعـب فيـه الصورة الفنية دورها الرئيس، دورها الفريد .

خاتمة

حاولنا في الصفحات السابقة أن نلمس بعض النقاط الهامة التي أفرد لكل منها دراساتٌ خاصة، وقد كان لطبيعة الموضوع أثر كبير في ذلك فخرج في أغلب الأحيان مضغوطاً وإن عني بالنماذج، وفي الحق إن دراسة ((الصورة الفنية))حديثة في نقدنا العربي أو دخيلة عليه، وهذا ما دفعنا إلى أن نتناولها من جوانب شتى ، ونطرقها من جهات مختلفة، ندرس أنماطها وأشكالها وأنواعها، ونبحث خصائصها وطبائعها وتقنياتها، ونقف عندها مفردة كما نقف عندها في تيارها أو نسقها العام حتى تكون دراستنا على وجه الإجمال متكاملة، ومن الطبيعي – والحالة هذه – ألا نجد المساحة الكافية حتى نرخي قبضة الإيجاز .

والذي نود أن نؤكده ثانية هو الطابع الكلي للعمل الفني الذي يترتب عليه التفسير المتعدد، فالقصيدة الواحدة عبارة عن تعاقب خبرات متعددة ولا بد لها أن توحي بذلك، أي أن توجد على درجات لا حصر لها، بل على أشكال وأنواع مختلفة ترجع في مجموعها إلى تلون سبل الاستجابة وتباين أساليب التلقي الذي يجعل من التذوق عملية لا يجلب إليها الفرد أحكاماً مسبقة يفرضها بقدر ما يمارس فيها فرديته – رؤيةً و إحساساً – بطريقة شعرية معينة يكون من شأنها، حين تتقابل مع العناصر المادية أن تخلق شيئاً جديداً ربما قصد إليه الفنان أو لم يقصد فهذا لا يهم ما دامت المقاصد كلها صحيحة في مجالها . ويبدو أنه من العبث أن نتساءل دائماً عن قصد الفنان وعما يعنيه، وعن هذا الذي نصل إليه من وراء قراءتنا للعمل وهل هو ما يقوله حقاً أم لا ؟ فالواقع أن الفنان ذاته بالإضافة إلى القارئ الحق قد يعثر في نتاجه على دلالات متعددة في مراحل حياته المتطورة، وفي أيامه وساعاته المتغيرة، ولو كان في وسعه – كما يقول ديوي – أن يبين عن نفسه لما تردد في أن يقول: إنني لم أقصد إلا إلى شيء واحد وهو أي شيء يمكنك أنت – أن تجده في العمل أو تستخلصه منه في أمانة وصدق مستنداً إلى صحيح خبرتك الحيوية.

ومهما يكن من أمر هذه الناحية أي سواء قوّلنا الفنانين ما قالوه أوما لم يقولوه فإنَّا نستطيع أن نكشف أهم نتائج البحث في نقاط عدة تقبل جميعها المناقشة:

1- ففي الصورة في الشعر التقليدي أقمنا علاقة شديدة بين الموقف الثنائي للشاعر التقليدي ونظرية المحاكاة بالدلالتين النمطية والتمثيلية من جانب وبين بناء القصيدة العربية الذي يُشَيِّدُ على التعارض بين الفكرة والصورة من جانب آخر، وقد وجدنا أن الفكرة تقرر المعنى الذي يريده الفنان بينما تدعم الصورة هذا المعنى أو تشرحه أو تزينه في حدود خصائصها الشكلية التي تتكئ على الظواهر المادية الصلبة العارضة والبصرية للموضوع، ومن هنا قرب الشعر التقليدي من فن الرسم، كما كان التشبيه الاثنيني أفضل أداة لبروز الصورة للعيان، وإذا زدنا على ذلك طغيان الصور المفردة جاهزة ومكررة وثابتة، واتصافها في رحاب نسقها بالتفكك والتراكم والتناقض، أمكن أن نزعم أن الفكر الصوري كان لا يجد مكانه في التيار القديم، وأن الشاعر التقليدي كان – على الأغلب – لا يستجيب للعالم من حوله بحواسه، ولا يدركه من خلال الوساطة الفنية .

2- وعندما تحولنا إلى دراسة الصورة في الشعر الرومانسي رأينا أن الموقف بدأ يختلف اختلافاً ظهرت آثاره في النظرية الشعرية أكثر منه في تطبيقاتها، ومع ذلك فقد حققت هذه التطبيقات العديد من الأشياء وعلى رأسها ربط الأشكال البيانية بالنفس الإنسانية التي جعلتها تقوم بوظائف تباين وظائفها القديمة، كما جعلتها تتميز بخصائص وطبائع أقرب ما تكون إلى هذه النفس، وقد تجلى ذلك واضحاً في حمل الصور لتجارب الشعراء العامة والخاصة والتعبير عنها تعبيراً يساير المعطيات التي يريد الشاعر أن يخلفها في روع القارئ، وفي مجال نسقها واءمت الصورة بين تيار الذهن الآني في تسلسله ونظرية النبتة في نمائها حيث اتسمت علاقاتها مع بعضها بعضاً بالترابط القائم على مبدأي العضوية ووحدة الشعور وبالتكامل، وربما كانت الدرجات البلاغية الخمس التي قنناها للاستعارة على أساس القرب والبعد بين الذات والموضوع، والانصراف وراء العنصر السمعي أو الإيقاعي للصورة بصفته عنصراً ((جوانياً)) ثم ظهور أنواع فنية جديدة لها، أو الإلحاح على أنواع أخرى قديمة يعد تطويرها، من أكبر العوامل التي دفعتنا إلى الزعم بأن الشاعر الرومانسي كان ينفعل بالعالم من حوله ويفنى فيه، وكان عن طريق انفعاله وفنائه والتعبير عن وقع أشيائه على نفسه يتوسل بالصورة التي يمكن أن تعد – على علاتها – بدءاً طيباً نحو استخدام الأداة الفنية وسيلة للشعر .

3- أما في القسم الثالث الذي خصص لدراسة الصورة في الشعر الحر فقد وجدنا أن الانقلاب الجذري الذي حدث لنظرية الشعر أدى إلى انقلاب يكاد يكون ثورة كبرى في ميدان الصورة الفنية ابتعدت به عن وضعيها التقليدي والرومانسي، وأصبحت تستخدم بطريقة بنائية دينامية تندرج أصلاً في صميم العمل، أو أن العمل يقوم أصلاً عليها فتتولد خبرة أوسع وأكمل تعمق إحساسنا، وفي هذا الاندراج تحمل الصورة بطبيعتها ووظيفتها ومهمتها الجديدة – الفكرة أو التجربة أو الثيمة أو الرؤية بكل تعقيداتها الموجودة والتي ستوجد وتبرز بها إلى الوجود مخلوقاً حياً يقصد لذاته وبذاته، ولعل أهم خصيصة للبنيان الصوري الحديث أنه وليد النفس لا الأنا من جهة وأنه يتعرج في خط بياني لا يخضع لقانون سوى قانونه الخاص الذي تفرضه حركة اللاشعور من جهة، أخرى، وبتلاحم حدَّي الخصيصة لا يقدم الأثر جاهزاً بقدر ما يركب ويؤلف بإدراك المتلقي له، ولعله من أجل ذلك وبسببه كان الرمز والأسطورة وسيلتيه الهامتين للظهور وهما وسيلتان انفعاليتان عبّر بهما الإنسان البدئي في مراحل الخليقة الأولى ويعبّر بهما الإنسان الحديث – دعك من الاختلاف – في أيامنا هذه لا لكي يعيد للشعر رونقه وجوهره فحسب بل لكي يستجيب بوساطتهما للعالم الذي يحيط به ويفهمه أيضاً .

وليس من شكٍّ في أن هذا التطور الذي رافق الصورة الفنية وسار بها خلال التيارات الثلاثة قد تم تحت تأثير نظرية المعرفة التي انتقلت من الموضوع إلى الذات فإلى إدماجهما معاً والاستقلال عنهما . وتحت تأثير نظرية الشعر وانتقالها من المحاكاة إلى التعبير إلى الخلق، وفي نطاقها تحت تأثير نظرية المعاني وانتقالها من الموضوعات إلى التجارب فإلى المواقف، وتحت تأثير التصور وتحوله من الوهم إلى الخيال، فالحدس وتحت تأثير الموقف البلاغي وسيره من القدرة على الصياغة إلى القدرة على التعبير إلى القدرة على الخلق ... تحت تأثير هذه جميعاً تطورت الصورة من الاسم إلى الفعل أو من النعت إلى الحركة، وانتقلت من التزيين إلى التعبير إلى الرؤية، ومن الزيادة إلى الإضافة إلى البناء، ومن التقرير إلى الإثارة إلى الإيحاء، ومن التشبيه إلى الاستعارة إلى الرمز .

إن كان ذلك كله يدل على شيء فإنما يدل على أن هناك نوعاً من الارتباك الوثيق بين الصورة من جهة وبين الاتجاه التقني من جهة أخرى . فكل تيار يرافقه نمط معين من التعبير يؤدي إلى زواله

وتلاشيه، تماماً مثلما تعني جدته الحاجة إلى تعبير جديد، ذلك أن التغيرات الجذرية الفنية التي حـدثت في الماضي وستظل تحدث في المستقبل و تشير عادة إلى تغيرات أعمـق في المجتمـع والفـرد، تـصاحبها تبدلاتٌ تدريجية محتومة في الوسائل التقنية تلبي الذوق المتطور للإنسان، وتحقق قيمه الإجمالية، وتلقي الضوء عليها في الوقت نفسه، بيد أننا يجب ألا نـذهب بعيـداً وراء هـذا التوحيـد بـين أسـلوب بنـاء الصورة وبين التقنية السائدة لأنه رغم المدى الواسع لصحته لا يصدق إلا عـلى الإراءة العامـة لـروح الفترة الفنية، وهو بالضبط ما توخينا بيانه في هذه الدراسة.

ملحقات

1. مراجعات
2. اللوحات البيانية
3. مصادر الدراسة (دواوين الشعر)
4. مراجع باللغة الإنكليزية

مراجعات

1- يسوق صاحب ((اثنا عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء)) بعض الأخبار والوقائع التي يمكن أن نتخذ منها أمثلة نموذجية لطريقة النظم التقليدية في تسجيل المشاهد وتأكيد مباشرتها وحرفيتها فيقول 22 – 26: ((كنا في الشارع الجديد الموصل إلى المنتزه إلى أبيّ قير، وهو الشارع الذي تعودنا الرياضة فيه يومياً سيراً على الأقدام، وعندما خرجنا من السيارة وقف ينظر إلى النخيل، ثم قال لي: اكتب، فكتبت بعضاً من قصيدته في النخيل (انظر الديوان 4 / 64) ثم قال كفى، حتى إذا كنا أمام المنزل وفتح باب السيارة قال لي: ألست دمياطياً؟ قلت: نعم، قال: كأنك ولدت وسط النخيل فماذا رأيت وهل تركنا له شيئاً؟ وخرجنا من السيارة إلى شرفة المنزل فجلسنا وأخذت أتذكر بضع دقائق، ثم قلت له: لم تترك إلا تعدد ألوانه فابتسم وقال: أنت اليوم حاضر الذهن، ثم قال لي في الحال اكتب وقبل أن أخرج الورق والقلم قال: ....

وفي 28 تموز سنة 1931 بالإبراهيمية خرجنا في الضحى نتريض أمام المنزل، فنظر إلى البحر ثم نظر إلى شاطئه وعليه الفتيان والفتيات يمرحون، فقال: اكتب فأخرجت القلم والورق وأخذت أكتب:

أمن البحر صائغ عبقري   بالرمال النواعم البيض

حتى إذا وصل

وترى الغيد لؤلؤاً ثم رطباً   وجمانا حوالي الماء نثرا

عند هذا البيت عدنا إلى الشرفة وجلسنا، فقال لي: صف لي السماء والبحر والشاطئ وما عليه

ثم ابتسم ... ولكن ليس شعراً، فأخذت ناحية من المكان وطفقت تارة أنظر إلى السماء وطوراً إلى الماء وأحياناً أخرج من المنزل إلى الشاطئ ثم أعود فألقي بطربوشي إلى الأرض، وعاد فرآني متعباً مجهداً فابتسم وقال: كفى ما كتبت فكان: (... ربي !! أماء وسماء أم شقا صدفٍ فرش وغطاء، تكشف عن ياقوت ومرجان، أم خرد حسان تبرجن بفاقع واضريج فان ...)، فابتسم وقال يعجبني وصفك السماء والماء شقي صدف، ثم قال اكتب:

وكأن السماء والماء شُقا   صدف حُمِّلا رفيفا ودرا

وكأن السماء والماء عرس   مترع المهرجان لمحاً وعطرا

... القصيدة 4 / 66

2- من المعروف أن شعراء الخمرة في الأدب العربي ذهبوا أربعة مذاهب في تحديد زمان شربها فمنهم من آثرها غبوقاً ومنهم من فضلها صبوحاً، وفريق جمع بينهما، ورابع رأى أن يشربها من الفجر إلى النجر، وحين نتتبع صورها عند البارودي نجد إشارتين إلى غبوقها (1 / 118، 2 / 21) وإشارة واحدة يدعو إلى شربها في الأوقات كلها (2 / 98) أما في سائر شعره فيؤثرها صبوحاً (25 صورة) ومن هنا ارتبطت في ذهنه بأذان الفجر والندى و طلائع الحياة والنسيم وتفتح الأزهار وهديل الحمام ... كقوله 1 / 10:

فانهض إلى شرب الصبوح فقد بدا   شيب الصباح بلمحة الظلماء

وقوله 2 / 9:

فسارع إلى داعي الصبوح مع الندى   لتجني بأيدي اللهو باكورة العمر

والسؤال: لم هذا التناقض بين معطيات الصور مجتمعة وبين الإشارات التقريرية، المعطيات تقول إن صورة الخمر ترتبط في ذهنه بصورة الصباح والإشارات تقول إنه يشربها غبوقاً وكثيراً ما شربها طول الوقت آصالاً وليالي، وتعليل هذا التناقض بسيط ويمكن رده إلى طبيعة الذهن الجاهز الذي يتلقى الانطباعات الخارجية ويخزنها ثم يرسلها ثانية دون تغيير، لقد كانت الصور معبرة عن الواقع المباشر، أما الإشارة فعبرت عن مخالفة لهذا الواقع رغم كونهما – الصورة و الإشارة – جاهزتين .

3- يحلو لبعض الدارسين مثل ((لوكاس)) أن يزيد في أوجه اللقاء بين الحلم والخيال الرومانسي في ظاهرة هامة يحسن أن نشير إليها تلك هي ((التنفيس)) أو التعويض، فالحياة كالحلم

مجالات يحقق عن طريقهما الشاعر والحالم مالا يستطيعان تحقيقه في عالم اليقظة لأن النزعات والرغبات المكبوتة في العقل الباطن والمغمورة في اللاشعور والتي تحجبها مراقبة النفس الواعية تتحرر في النوم وفي التعبير وتنطلق بلا قيود لتمنح النائم والشاعر تنفيساً عن الكبت والحرمان أو تعويضاً عنهما، بيد أن هذه المقابلة ليست صحيحة على إطلاقها فكما أن العمل الفني قد يصور حياة صاحبه وقد لا يصور، كذلك قد يكون تعويضاً أو بديلاً أو تكملة له، وقد لا يكون .

4- يقول أحمد حسن الزيات عن الشاعر علي محمود طه: ((قلت له ذات يوم: ما بالك يا علي وأنت في زهرة العمر ونضرة الصبا حزين الشعر ضائعاً بالحياة وبالناس؟ هل تشكو من مرض؟ فقال لي: أنا أشكو من مرض الاغتراب، يخيل إليّ أني من قوم آخرين، أو من بلد آخر فأنا لا أزال أشتاق إلى الغريب المجهول، وأتوهم حين يخفق قلبي أنه طائر يريد أن ينهض، وأن ضلوعي من حوله قفص يأبى أن ينفرج..)) . مجلة الرسالة ع / 780 نيسان 1950 ويقول الشاعر في ((كأس الخيام)) 2 / 13: ((وتغربت عن الدنيا بنفسي)) .

5- نوقشت القضية على المستوى الجنسي عندما تعرض الدارسون في أدبنا العربي لشعر أبي تمام وابن الرومي حيث نسبوا ما وجدوه فيه من الطبيعة الحية المتحركة (ومن ثم التجسيد والتشخيص) إلى أصلهما غير العربي، غير أنّا يجب ألا نغالي في ذلك فالواقع أن الاستعداد الخاص لا يقل أثراً عن العامل الإرثي، وتضافرهما معاً لا يعدم تأثير الفترة أو روح العصر، ويبدو ذلك جلياً إذا وازنا بين طبيعة التشخيص عند العقاد وشوقي (على مستوى الفترة) وعند العقاد وعلي محمود طه (على مستوى الاستعداد الخاص) .

6- تذهب نازك في كتابها الآنف الذكر / 156 إلى أن الشاعر لا يستعمل الصور إلا نادراً، ونظن أنَّ فهمها الخاطئ لطبيعة الصور وللمصطلح ذاته، أو لنقل حريتها في هذا الفهم هو الذي أوقعها في مثل هذا الرأي، فهي تذهب في الكتاب ذاته ص / 36 إلى أن الصور الغزيرة هي دعامة كل شعر، وفي كتابها ((قضايا الشعر)) تعد الصور مجرد أدوات تستخدم للتلوين العاطفي، وهو الفهم التقليدي لوظيفة الصور، ثم تقابل هنا بين الشاعر وبين نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر السياب على أساس أنه شاعر جوٍّ، وأن هؤلاء شعراء صور، وليس من شكٍّ في أن طبيعة الصور تختلف

من شاعر إلى آخر بين البروز والخفاء (كما هو الحال لو قارنا صور كيتس بصور وردزورث) 7 ولكن تبقى الأبنية البلاغية دعامة كل شعر سواء أكان تقليدياً تغلب عليه الأفكار المباشرة أم شعر أجواء أم رؤى أو كان شعراً بارزاً منحوتاً أم شعراً غارقاً، ولو أنَّا أنعمنا النظر جلياً في كل ما عرضنا له من شعر علي محمود طه لرأينا الصور البلاغية تكاد تكون وسائط أساسية لديه حسب تصوره لطبيعتها .

7- لا يخلو التيار التقليدي من مثل هذه الصور التي تصفو فيها الأحاسيس و تمتزج، بيد أنها لا تشكل فيه ظاهرة لافتة للنظر بالإضافة إلى أنَّ الأساس العام له هو فصل الكيفيات الحسية بعضها عن بعضها الآخر، ونجد في شعر بشار والمتنبي نماذج عدة ، وقول ابن حمديس الآتي يصف الخمر مثال يوضح الاتجاه الغالب:

حمراء تشرب بالأنوف سلافها   لطفاً وبالأسماع والأحداق

8- معظم نتائج الدراسات التي تمت في هذا الصدد تقبل الجدل والحوار فمثلاً خلصت دراسة ((غلاديستون)) عام 1858 عن اللون في شعر هوميروس إلى أن هذا الشاعر مصاب بعمى الألوان لأنه كان لا يرى النور إلا من خلال الظلال، ثم جاءت دراسة ((جيجر)) عام 1870 فبينت أن هذه الرؤية ليست خاصة بهوميروس وحده وإنما كانت طبيعة بصر العصر، ومثلها تلك الدراسات التي قامت لتقابل بين الألوان الموجودة في النصوص والألوان الموجودة في الطبيعة على أساس أن التلقي هو مجرد انطباع حسي فما تخالف منه مرجعه إلى عاهة دائمة أو مؤقتة في نظر الفنان . وقد نسي أصحاب هذه الدراسات أن الفن شيء والواقع المباشر الغفل شيء آخر، وأن الأول إن بدأ بالثاني فلا يشبهه وليست له به أية علاقة، إن الفن بما فيه عملية تحوير جمالية، كل ما تحتويه لبنات في عالم خاص، أو أجزاء من كلٍّ خاص يجب ألا يحكم عليها إلا من خلاله .

9- التبيان الواضح بين النظرية والتطبيق في الشعر الرومانسي ظاهرة لاحظها بعض الدارسين في غير الشعر العربي، وقد تعرض بروكس لهذا الصدع في كتابه ((الشعر الحديث والتقاليد)) فذهب في المقدمة إلى أن النظرية الشعرية الرومانسية تقف في مواجهة النظرية التقليدية، بيد أن الشعر عن طريق فحص الصورة يقترب منه ويقفان معاً في وجه الاستخدام الصوري في الشعر الحديث، وضرب لذلك أمثلة عديدة منها ما ساقه في مقالته ((الاستعارة والتقليد)) في مؤلفه آنف الذكر عن

طبيعة الصورة عند وردزورث بخاصة والرومانسيين بعامة، فقد لاحظ أن أفكار الشاعر وتطبيقاته الصورية متأثرة بأفكار وتطبيقات القرن الثامن عشر وما قبله ولا سيما فيما يتصل بوظيفتي الصورة الرئيستين: الشرح والتزيين، وفي مقدمة الطبعة الثانية للكتاب حاول أن يحد من هوة هذا الانفصام، ويخفف من غلو رأيه الأول .

10- يقول دفاعاً عن غزارة شعره وتدفقه في مقدمة الينبوع: ((هذا شعر لا سلطان لي على قرضه بل أنا مرغم عليه إرغاماً))، وفي مقدمة أطياف الربيع يقول: ((طالما انتقدت لكثرة الإفراط حينما الشعر يحتاج إلى غربلة، وأعود فأعذر نفسي قائلاً أنا شاعر يحب الحياة ويريد أن يلتهمها التهاماً لا أستطيع التمهل ما دمت دائب التذوق دائب الجري))، وفي مقدمة الشعلة ((الشاعر المطبوع مكثر بفطرته وليس مقلاً)) . وفي هذا الديوان يدافع عن السرعة في نظم الشعر فيقول: ((إني لم أتنبه كثيراً إلى أمر هذه السرعة النظمية ولا أعتد بها))، ويقول دفاعاً عن السهولة في التعبير في مقالة ((النقد والشعر)) الملحقة بديوانه الشفق الباكي ص / 1225 ((ليست السهولة في التعبير معناها الضعف والركاكة فإن هذه السهولة نتيجة جهد طويل في ذهن الشاعر الناضج))، أما دفاعه عن موسيقا شعره فثمة أقوال كثيرة له منها ما قاله في مقدمة مسرح الأدب / 187 ((أنا عدو الرنين الصناعي الذي أولع به معظم أصدقائنا الدراعمة والأزهريين)) ويقول: ((الشعر يُعتمد في طاقته فحسب، لا على صنعة أو بهرج أو موسيقا))، انظر النص الأخير في خفاجي رائد الشعر الحديث / 97 .

11- يبدو أن الفهم التقليدي لوظيفة الصورة ما يزال يتردد لدى بعض نقادنا المحدثين . انظر تعليقنا رقم / 6 على موقف نازك، ومثل لك يفعله بعض نقاد الغرب، فهاوسمان ظل يؤمن بالقيمة الحسية المادية لصناعة الكلمات، ورأى في مقالته ((اسم وطبيعة الشعر)) أن الصورة مجرد تابع تلحق بالعمل وليست جزءاً بنائياً منه، إنها تستخدم من قبل الشاعر لتساعده على جعل إحساسه واضحاً أو أكثر حيوية وتدفقاً، إنه يستعملها للتزيين كما يستعملها للشرح، وقد حاوره بروكس في ذلك ورد عليه وقال: إن هذا الاستخدام تقليدي وقديم قرره بن جونسون حين رأى أن الاستعارة الجيدة هي التي تشرح الموضوع وتزينه، كما أنه لا ينطبق إلا على الشعر الذي يقدم معنى أو يقرر فكرة، ولا يمكن أن نحلل في ضوئه نماذج كثيرة من الشعر المعاصر، انظر مقالته ((الاستعارة والتقليد)) في كتابه ((الشعر الحديث والتقليد)) / 15 .

12 – بدأت المعركة بين العقاد وبين عبد العظيم أنيس ومحمود أمين مؤلفي كتاب ((في الثقافة المصرية)) حين هاجماه هجوماً مقذعاً لاذعاً ومريراً في قضايا عديدة من جملتها قضية الوحدة العضوية للقصيدة فرد عليهما بمقالته ((إلى أدعياء التجديد اقرؤوا ما تنقدون)) أخبار اليوم 27/ 02/ 1954 في أن الوحدة العضوية المكتملة للعمل الأدبي ليست شيئاً جديداً بل هو ذكره منذ أربعين عاماً، ورد عليه الناقدان بمقالهما ((عبقرية العقاد)) المصري 7/ 3/ 1954، فذكرا أن مسألة الوحدة العضوية ليست من أفكار العقاد فهي قديمة قدم أرسطو، ولكن العقاد لم يفهم منها إلا الوحدة المعنوية: وحدة الموضوع، وحدة الخاطر، وحدة المعنى، وحدة العنوان... أما الوحدة العضوية فلم يحققها العقاد لا في موقفه النقدي ولا في شعره.

13 – من مظاهر الصدع يمكن أن نضيف طريقة استخدامهم للون، فنحن نعرف أن الشعر التقليدي كان يستخدمه للتدبيج، وجاء المنظرون الرومانسيون فجعلوا منه رؤية تعبيرية وتأثيرية بيد أنهم في تطبيقاتهم ساروا في الطريق خطوة وقصروا خطوات . ولكي نفهم ذلك لا بد أن نضع في أذهاننا نمط الازدواجية الذي ظلَّ ماثلاً في أذهانهم، وأن نفرق أيضاً بين استخدامين للصورة الفنية استخدام لوني، واستخدام تلويني، الأول تكون فيه الصورة جزءاً من البناء والثاني تكون فيه أداة للتضليل، وبكلمات أخرى كانوا يضعون اللون على الموضوعات بدلاً من أن يقدموا لون الموضوعات، وفي زعمنا إن هذه الطريقة تقترب من طريقة التدبيج التقليدية فكلتاهما تنطوي على فصل بين الألوان بوصفها وسائل وبين الأفكار بوصفها غايات، ويجب أن نعترف بأن هذا الرأي كان يحتاج منا إلى تفصيل أكثر وإلى استقراء كامل للنماذج حتى يأخذ مكانه في صلب الموضوع، وقد آثرنا ألا نتركه دون هذه الملاحظة ريثما تسمح لنا الظروف بدراسته دراسة متأنية .

14- يقسم بعض الدارسين الكلمة إلى ضروب منها النمط Type، والإشارة Token والعلامة Sign والرمز Saymbol وغيرها ... ويذهب ((لالاند)) في معجمه إلى أن الإشارة والرمز مختلفان على أساس أن الرمز بخلاف الإشارة يحصل عندما يقع شبه بين الرمز والمرموز إليه، أما ((كاسيرر)) في ((مقال في الإنسان)) / 30 فيقابل بينهما ويقول إن الرمز يمثل التصور بينما الإشارة تدل على أمر مفرد أو شيء معين، وقد شملنا الضروب الأولى تحت نمط العلامة وجعلناها درجات . ويفرق ((يوربان)) بين ثلاثة أنماط من العلامة النمط الإشاري أو ذو المعنى، والنمط التعبيري أو ذو الدلالة،

والنمط الإبدالي، ويحدد كل نمط تحديداً لا تهمنا مناقشته في دراسة تفرد صفحاتها للرمز لا العلامة .
انظر Urban W.M <<Lang and reality >> P 407.Loe 1961

15- تستعمل كلمة رمز في معنيين الأول – وهو الأعم والأوسع – ويراد به مطلق الإشارة أو التعويض عن شيء بشيء آخر، والثاني ويراد به استعمال شيء حسي محدد ليكون إشارة إلى أمر لا يدركه الحس بالاعتماد على نوع من القرابة أو الاقتران أو الشبه بينهما، ومن المعنيين الدلالة على المثال وإنابة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكل ... وسواء أكان هذا أم ذاك فإنه إما أن يكون متعدد الدلالة أو وحيدها . انظر Rindall, W.Y << the lit saymbol >> P. 5.21

16- يصنف الرمز تصنيفات كثيرة فهناك فريق يشطره إلى قسمين رئيسين: عملي، وجمالي وتنضوي تحتها الأنواع الأخرى كلها وثمة فريق آخر ومن خلال وجهة نظر معينة يجعله ثلاثة أنماط كل واحد منها يمكن أن يكون شعرياً أو علمياً أو دينياً، وهذه الأنماط هي الرمز العرضي أو التعسفي أو التوفيقي، والرمز الجوهري أو الوصفي، ورمز الاستبصار والرؤية، والرمزان الأولان يشيران إلى الواقع بخلاف الثالث فإنه يقود إلى إنشاء واقع جديد وهناك فريق ثالث يؤثر أن يقسم الرمز إلى طبيعي واصطلاحي، ومفرد ومعقد وهكذا. انظر:

Urban, W,M <<Op cit>> PP.414-426

17- ومن قبيل الخلط عدم تفريقهم بين الرمز كما استعملته الرمزية الفرنسية وبين الصورة كما استعملتها المدرسة الصورية الإنجليزية حتى قيل إننا لا نستطيع أن نقيم فاصلاً حاسماً بينهما، أو أن الصورية الإنجليزية ليست سوى الرمزية الفرنسية بعد أن بدلت اسمها وغيرت ميولها . وإذا قرأنا ما كتبه ((ادموند ولسن)) في AXEL Castle و ((كير موند)) في Romantic Image فسنجد صورة واضحة لهذا الاتجاه . وفي الحق إن المدرسة الإنجليزية قد تأثرت إلى حد كبير بالمدرسة الفرنسية بشكل مباشر وغير مباشر ولكن الفرق كبير بينهما انظر:

Haugh. G << Fage and Experiane>>

18- أكثر الرموز النفسية لا يجئ حسب دلالات ثابتة كعلامات الاختزال أو الشفرة، وكل ما يقال في هذا الصدد إن الترميز كما هو خاصة من خواص الفكر الانفعالي، هو خاصة أيضاً من خواص الأحلام، وإذا كان ثمة عدد كبير من الرموز يعني دائماً أو يكاد يعني الشيء ذاته فإن ما يجب

ذكره أن المادة النفسية تتغير بمرونة فائقة تدفع الدارس إلى أن يفسر الرمز الظاهر في محتوى الحلم بالمعنى الحرفي لا الرمزي أو العكس، ويجوز له في أحيان أخرى أن يفسر أمراً واحداً في نسقين بدلالتين مختلفتين، كل ذلك في سبيل الوصول إلى أنجع الطرق في تحليل الحلم وتعميقه.

19- تقسم صور النماذج العليا في ضوء علاقتها باللاشعور الجمعي إلى ثلاثة أقسام تبدأ من الأخص فالأعم وهي الجمعية (القبلية) والجماعية (الجنسية)، وكلتاهما تنتسب إلى قطاع معين، والإنسانية العامة التي لا تنتسب إلى جيل أو مكان أو زمان . وهذا التفريق – إن كانت له من أهمية – يحتاج إلى فهم أعمق ودراسة أوسع وأشمل للوقوف على ما هو عام وما هو خاص فثمة أنماط كثيرة من الصور الفطرية تبدو لأول وهلة أنها من النتاج الجمعي الخاص بينما هي عند الفحص الدقيق من النتاج الإنساني العام .

اللوحات البيانية

تحوي هذه اللوحات البيانية الثلاث إحصاءً تقريبياً لمصادر الصور وموادها وأنماطها، وقد يكون من غير الهام هنا أن نعيد طرح المشكلة التي تحدثنا عنها في مناهج دراسة الصورة في كتابنا ((مقدمة لدراسة الصورة ...))، حين قلنا إن التصنيف في نطاق الفن – مهما دلَّ ومهما تكن قيمته – قاصر وحده، بل ربما كان مضراً وخاصة في ذلك الإيحاء الكاذب الذي يملك مائتي صورة استعارية أبرع من الذي لا يملك سوى القليل.

ومع ذلك فإن هذه اللوحات ليست في مجموعها عملاً عابثاً فهي تقدم بلمحة خاطفة اتجاهات الصورة وحساسيات الفترة نحو أنماطها ومصادرها. صحيح أن الإحصاء غير دقيق دقة جبرية إلا أن ما يشير إليه من اتجاه غالب – وهو ما يهمنا – يبدو عاملاً مساعداً، فيكفي أن يعلمنا – فيما يخص الخيال مثلا – أن التشبيه كان هو الشكل السائد في الشعر التقليدي، وأن الاستعارة بدرجاتها كانت الشكل اللافت في الشعر الرومانسي، وأن الرمز والأسطورة هما الشكلان اللذان برزا في الشعر الحديث .. أو أن التيار الأول اعتمد كثيرا على الصور الثابتة والجاهزة والمكررة في حين اعتمد التياران التاليان على الصور الحركية والمتحركة والدينامية، أو أن الشعر الحر تعرض لصور الموت والحياة

أعظم نسبياً مما تعرض لهما الشعران السابقان . أقول يكفي أن نفهم هذا وغيره لندرك أية فائدة نجنيها من اللوحات .

وربما يكون من الأفضل في مثل هذه الحالة أن نتحدث عن الصعوبات التي تواجه الباحث في إحصائه بدلاً من أن ننصرف إلى الحديث عن أهمية هذا الإحصاء وضرورته، ويظهر أن المشكلات التي تعترض أي دارس يريد أن يطوع المادة الحية التي بين يديه إلى أرقام لا يحسها إلا هو، وبصورة عامة يمكن أن نزعم أنه لا يوجد اثنان يتفقان حول عدد الصور الموجودة في ديوان واحد بالإضافة إلى نمطها أو نوعها، وأسباب ذلك عديدة منها: تساؤل ملح فيم إذا كان هذا الذي يصنفه صورة أم لا؟ ثم هل هو صورة واحدة أو اثنتان أو ثلاث، وإذا كان هذا أو ذاك فهل هو صورة لها قيمتها في النص أو أنها مجرد إشارة إلى فكرة ثانوية، وعلى هذا الأساس هل يجوز تصنيفه أو لا يجوز ؟ ... هذه كلها تساؤلات ومشكلات ومخاطر قابلتنا وتقابل غيرنا في كل دراسة كمية .

ومن غير أن نخوض في مدى خصوصية الطريقة الإحصائية التي تعتمد على حساسية الدارس واستعداده أكثر مما نعتمد على قوانين ثابتة – نقول إن القواعد أو الأسس التي اتبعناها في هذا الإحصاء ثلاثة:

1- الدلالة الكلية .

2- الجزء الصغير .

3- الملمح الغالب .

فإذا تصالحت هذه الأسس وتلاقت حول صورة ما صنفناها في مجالها تبعاً لشكلها أو مصدرها ... الخ، وإذا كان ثمة صورتان ميزنا بينهما ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، فإن لم نستطع اعتبرناهما صورة واحدة وهكذا ...

إن محاولتنا في صناعة هذه اللوحات البيانية تهدف أولاً وأخيراً إلى خدمة بحثنا وخدمة غيرنا من بعدنا، وكل أملنا أن ننجح في تحقيق هاتين الخدمتين معاً.

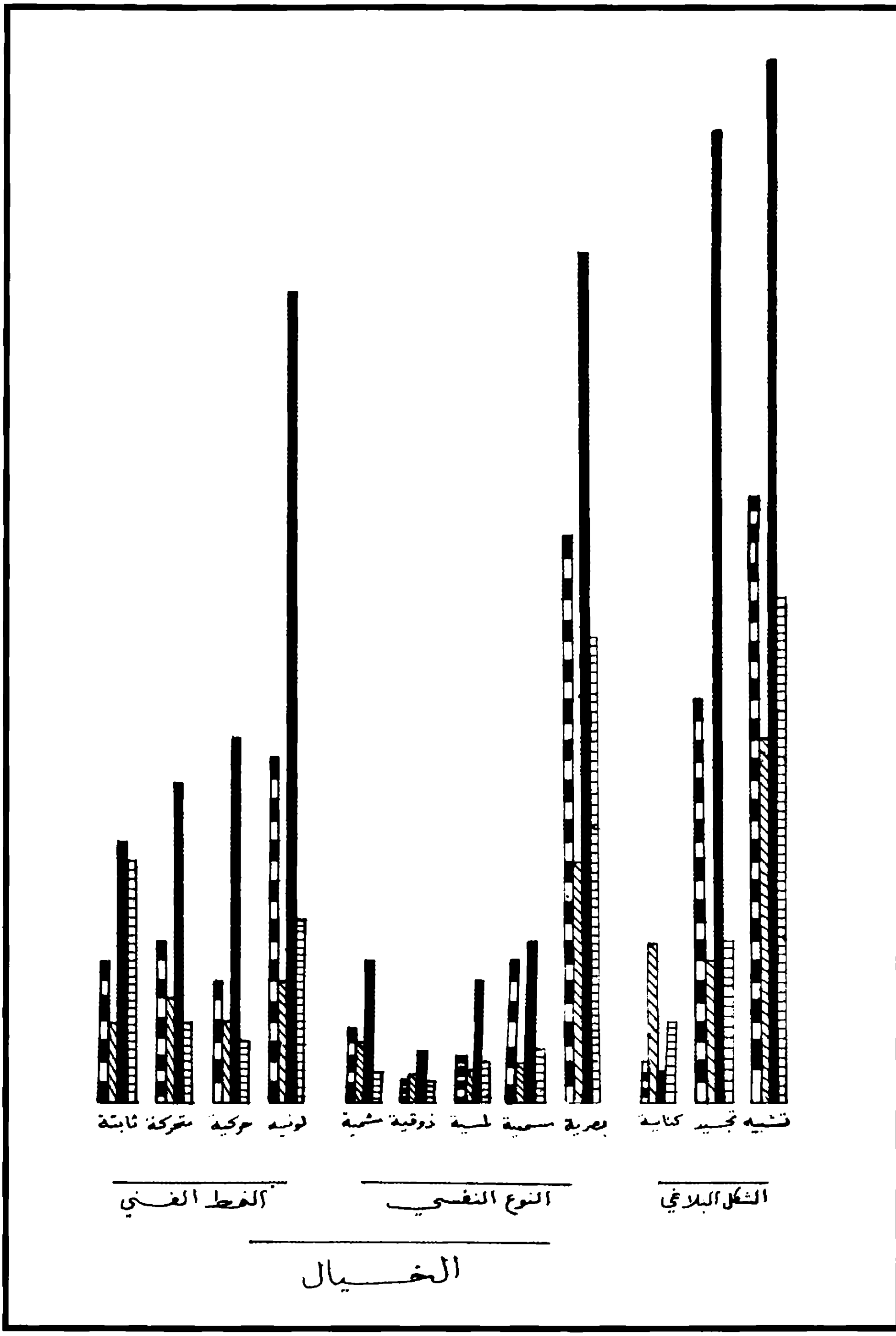
لوحة رقم (١)

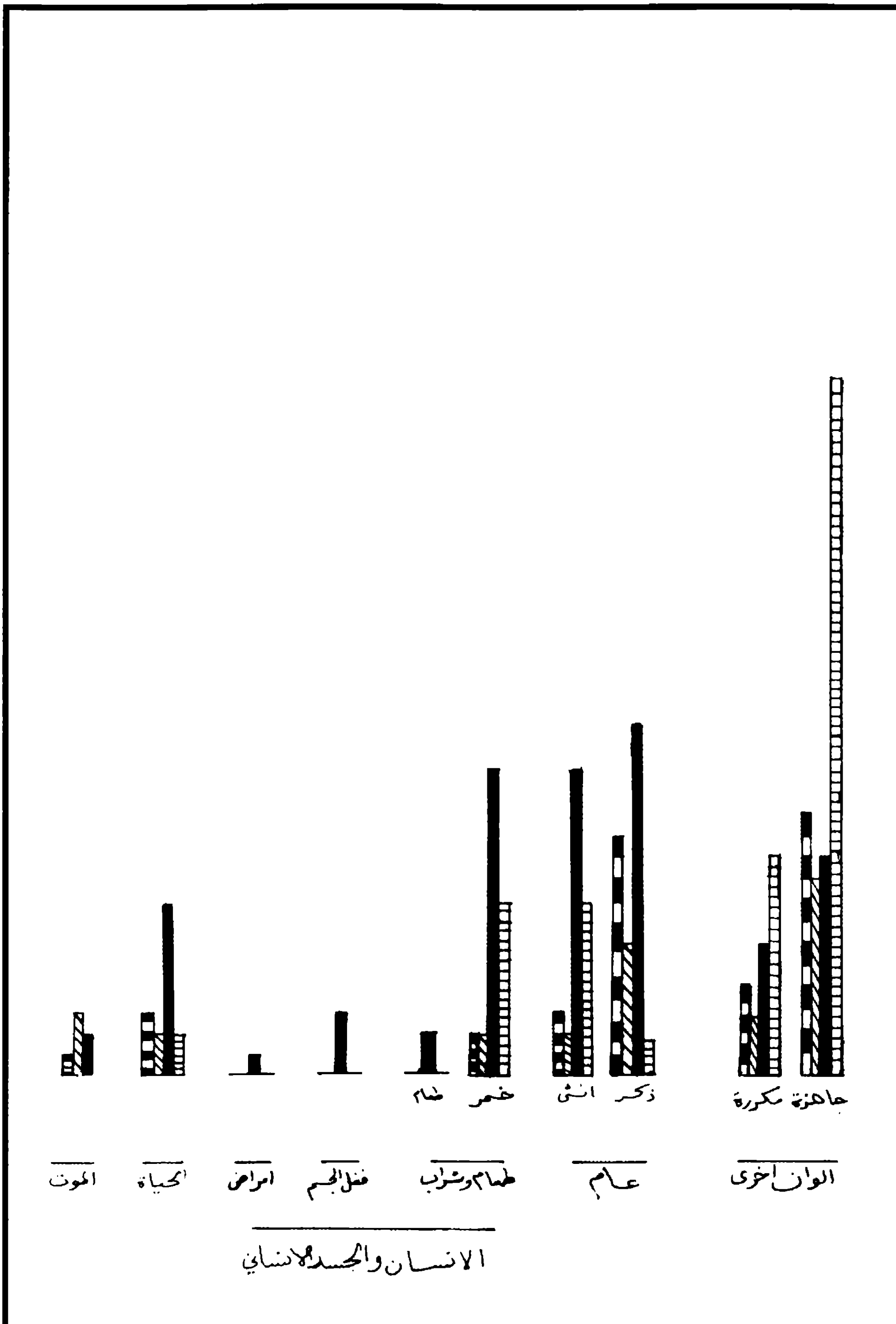
الصورة الفنية فى الشعر التقليدي

مفتاح اللوحة

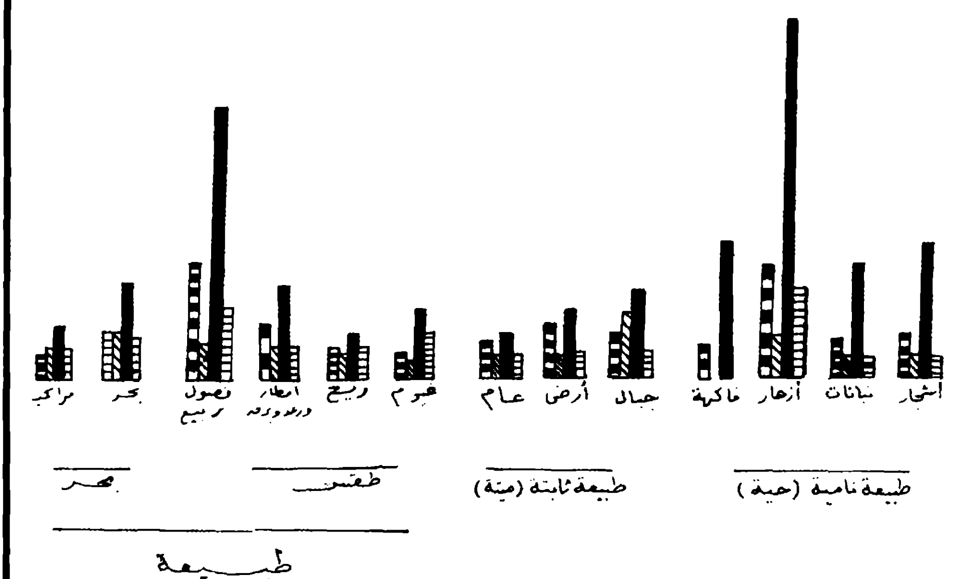
الشاعر	عدد القصائد	أبيات الشعر	اللوحات	الصور	الإشارة
البارودي	١٥٨	٣١٦٨	١٠	٢٥٠	
شوقي	٢٤٠	١٠١٥٩	١٠٠	١٨٠٠	
حافظ	٢٠٨	٥٥٢١	٨	١٨٠	
الجارم	١١٦	٥٣٦٥	٢٥	٤٥٠	

٢٥٠ ٢٤٠ ٢٣٠ ٢٢٠ ٢١٠ ٢٠٠ ١٩٠ ١٨٠ ١٧٠ ١٦٠ ١٥٠ ١٤٠ ١٣٠ ١٢٠ ١١٠ ١٠٠ ٩٠ ٨٠ ٧٠ ٦٠ ٥٠ ٤٠ ٣٠ ٢٠ ١٠

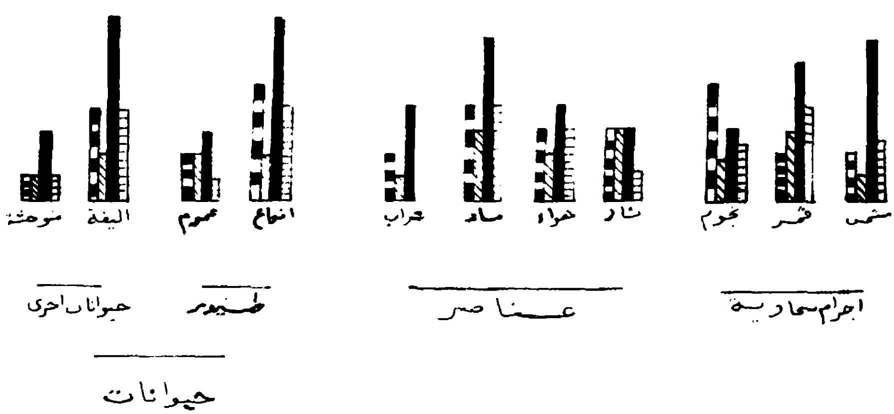

تشبيه تجسيد كناية
بصرية سمعية لمسية ذوقية شمية
لونية حركية متحركة ثابتة
الشكل البلاغي
النوع النفسي
النمط الفني
الخيال



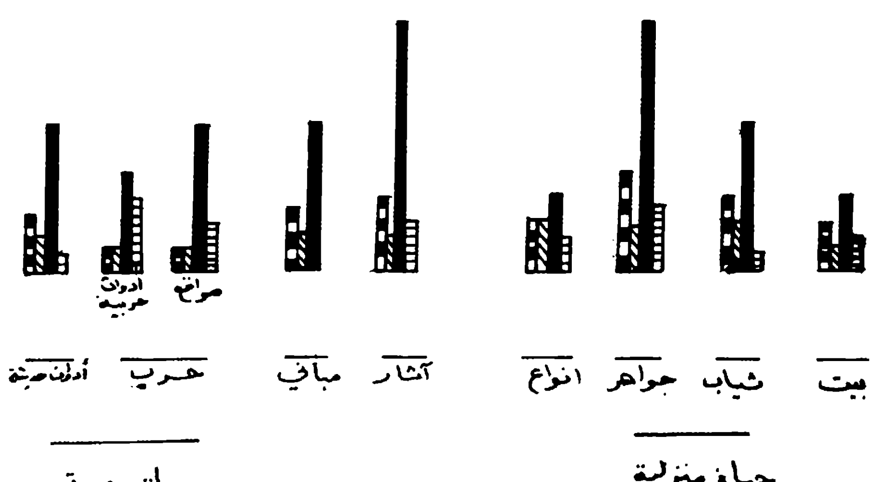
جاهزة
مكررة
ذكر
انثى
خمر
طعام
الوان اخرى
عام
طعام وشراب
فضل الجسم
امراض
الحياة
الموت
الانسان والجسد الانساني



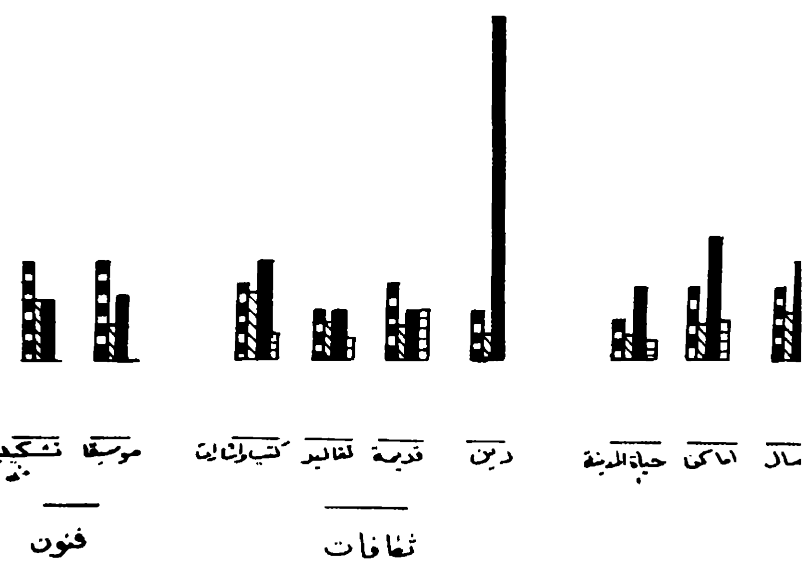
أشجار
نباتات
أزهار
فاكهة
جبال
أرض
عام
غيوم
ريح
أمطار ورعد وبرق
فصول ربيع
بحر
مراكب
طبيعة نامية (حية)
طبيعة ثابتة (ميتة)
طقس
بحر
طبيعة



شمس
قمر
نجوم
نار
هواء
ماء
تراب
انواع
عموم
الیفة
متوحشة
اجرام سماویة
عناصر
طیور
حیوانات اخری
حیوانات



ادوات حربية
مواقع
بيت
ثياب
جواهر
انواع
آثار
مباني
حرب
أدوات صحية
حياة منزلية
حياة يومية


مال
اماكن
حياة المدينة
دين
قديمة
تقاليد
موسيقا
تشكيلية
ثقافات
فنون

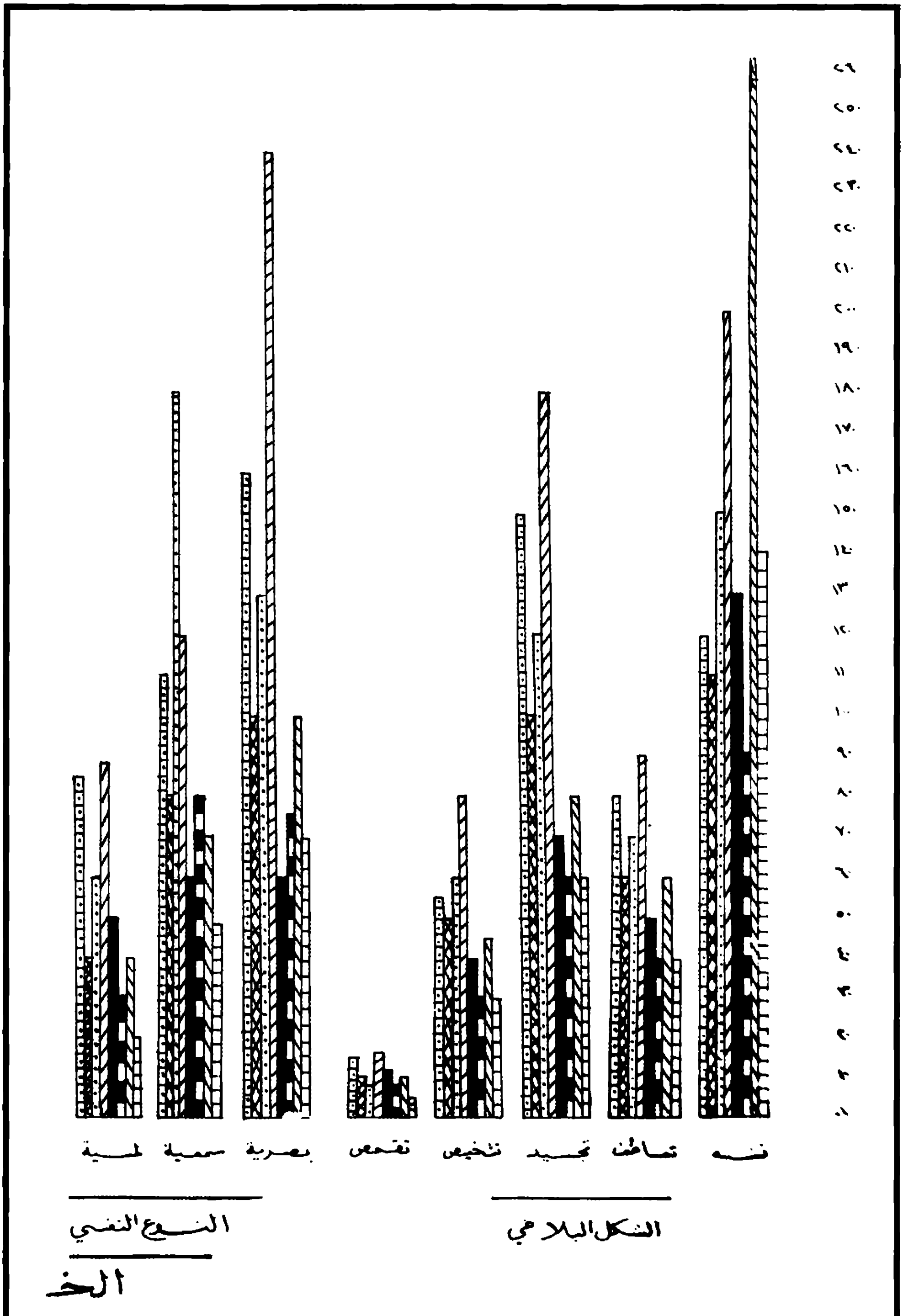
لوحة رقم (٢)

الصورة الفنية في الشعر الرومانسي

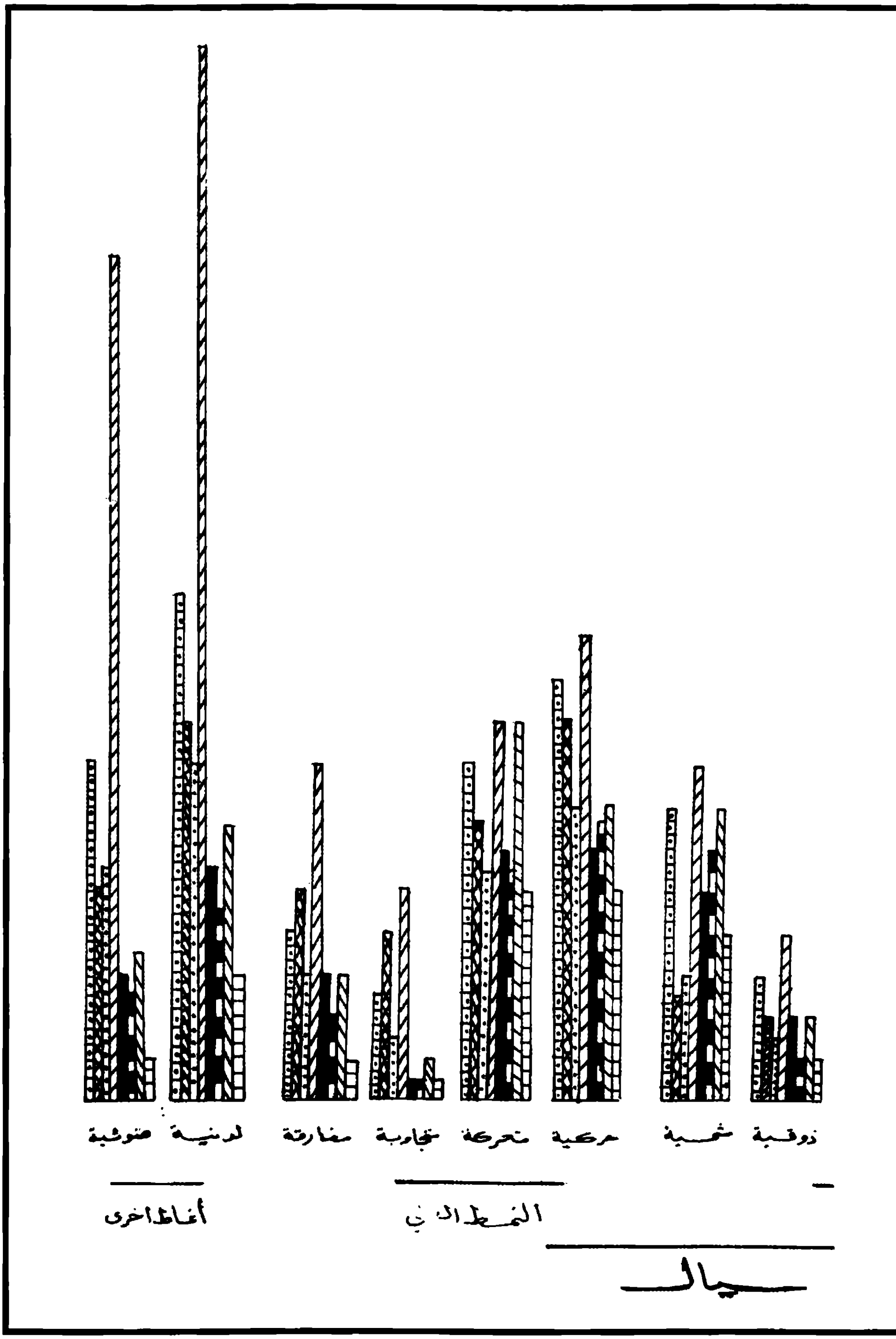
« مطران ، الديوان ، أبوللو »

مفتاح اللوحة

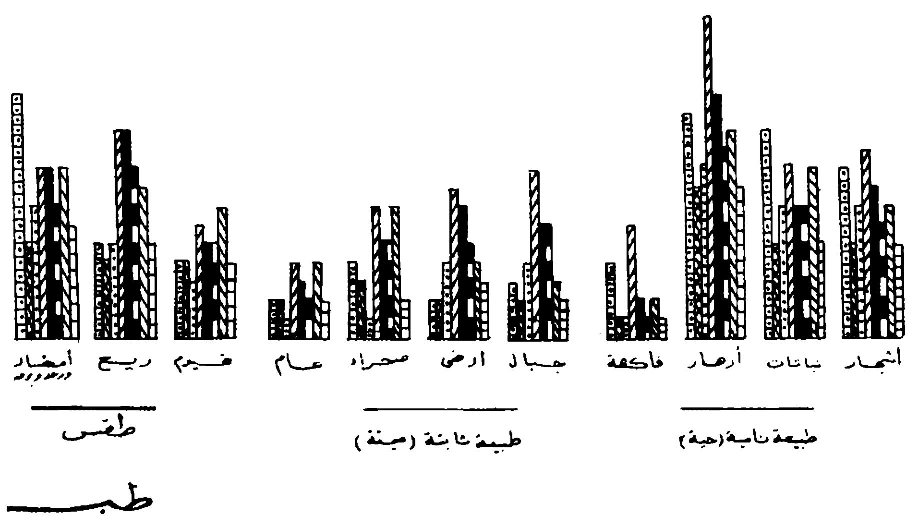
الشاعر	عدد القصائد المدروسة	عدد الابيات	عدد الصور الفنية	الرمز
مطران	٦٧٠	١٥٦٧٠	٨٢٣٠	
شكري	٤٤١	٩٧٨٢	٦٨٧	
المازني	١٣٠	٢٨٥٩	١٩٧٨	
العقاد	٦١٣	١٢٢٢٦	٧٨٦٠	
أبوشادي	٣٠٣٩	٣٠٧٤٤	٢٠٢٢١	
علي محمود طه	١٢٥	٤٢٤٩	٢٢٢٠	
ناجي	١٩٣	٣٦١١	٢٨٧٦	
محمود حسن إسماعيل	٢٥٤	٤٦٦٠	٣٣٧٥	



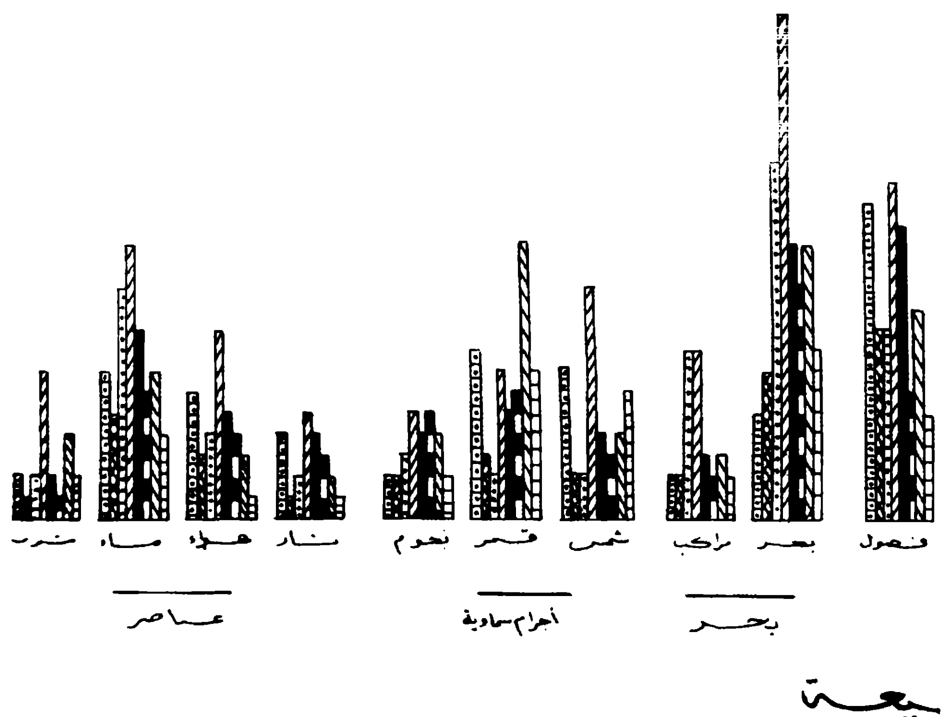
بصرية
سمعية
لمسية
تقمص
تشخيص
تجسيد
الشكل البلاغي
النوع الفني

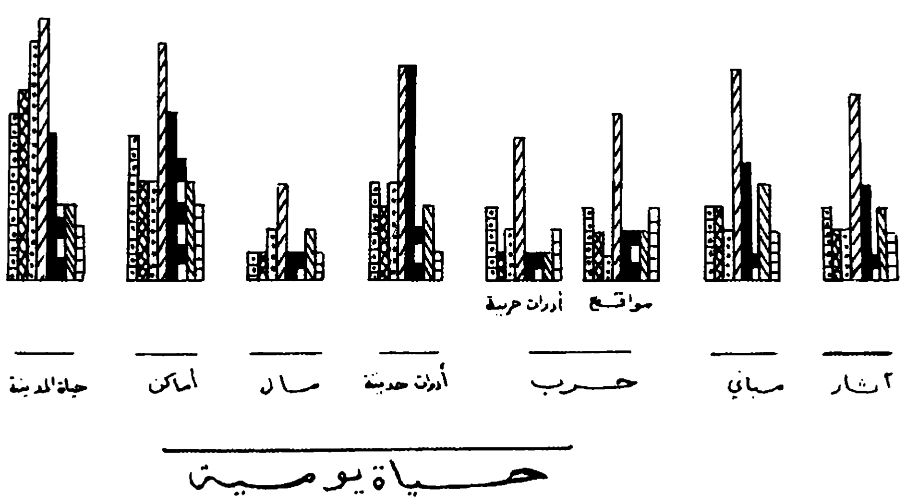


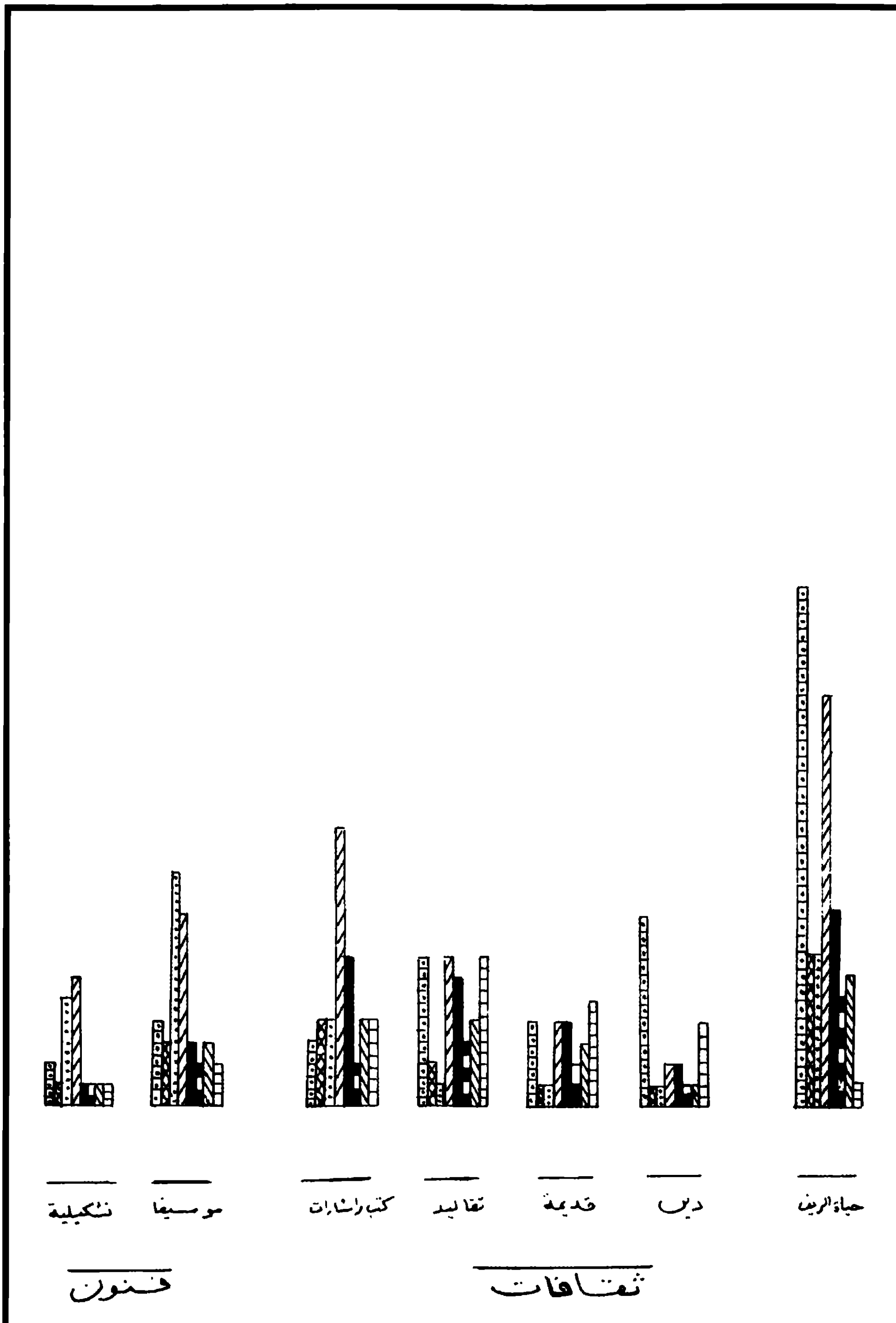
ذوقية
شمية
حركية
متحركة
تجاوبية
مفارقة
لونية
صوتية
أنماط أخرى

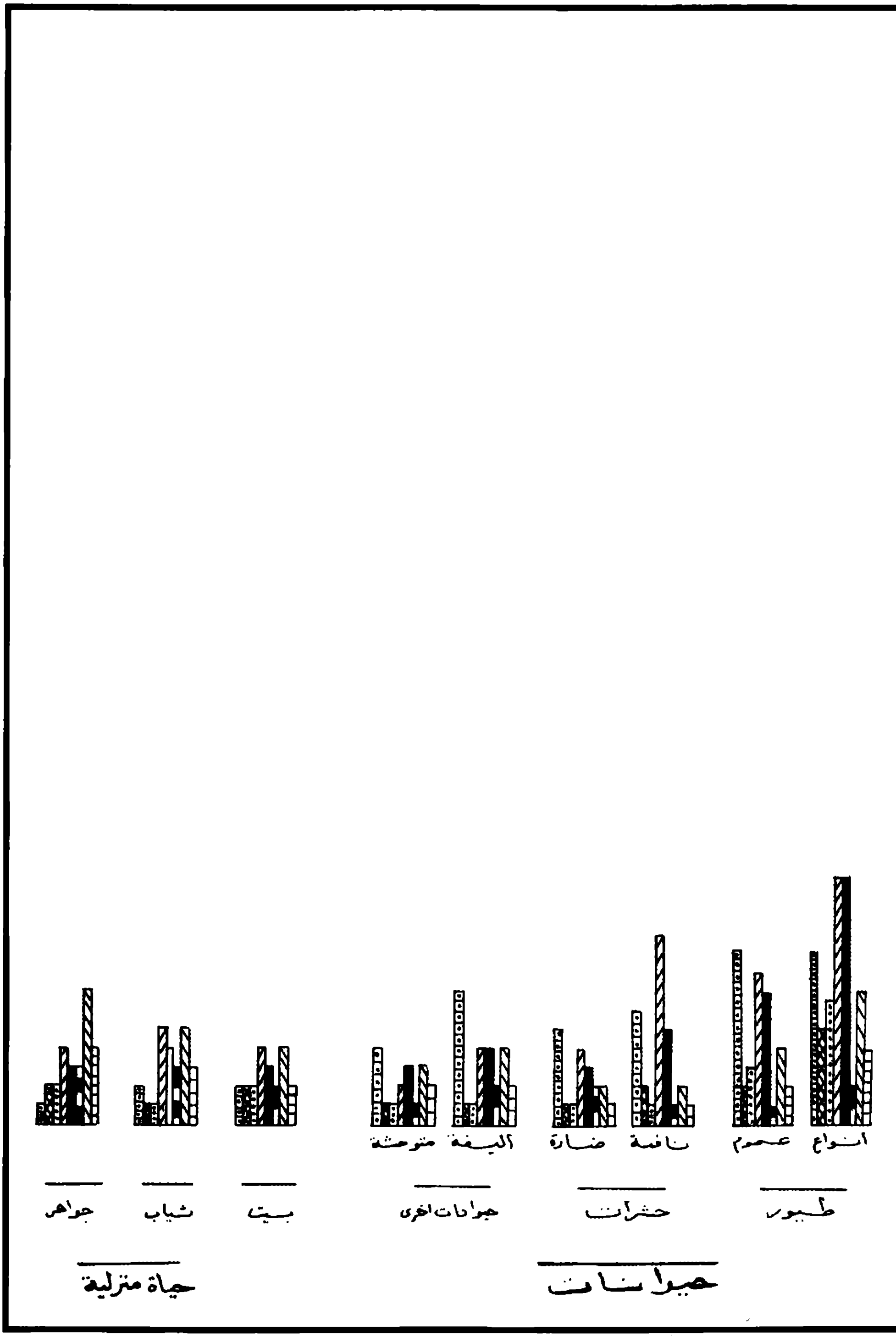


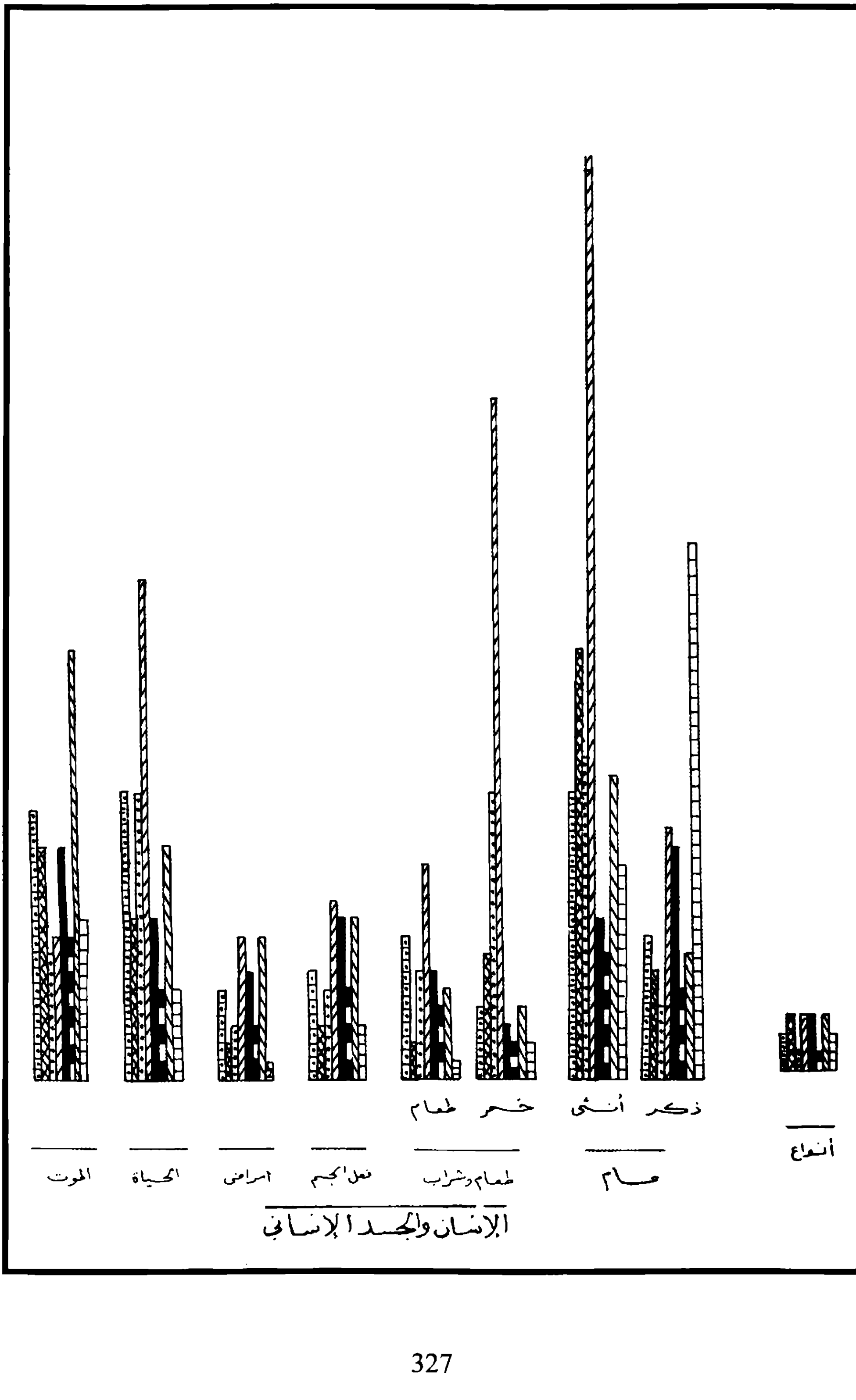
أشجار
نباتات
أزهار
فاكهة
جبال
أرض
صحراء
عام
غيوم
ريح
أمطار
طبيعة نامية (حية)
طبيعة ثابتة (ميتة)
طقس
طب


فصول
بحر
مراكب
شمس
قمر
نجوم
نار
هواء
ماء
بحر
أجرام سماوية
عناصر
بيئة


مواقع
أدوات حربية
آثار
مباني
حرب
أدوات حديثة
مال
أماكن
حياة المدينة
حياة يومية


حياة الريف
دين
قديمة
تقاليد
كتب وإشارات
موسيقا
تشكيلية
ثقافات
فنون


أنواع
عموم
نافعة
ضارة
أليفة
متوحشة
طيور
حشرات
حيوانات اخرى
بيت
ثياب
جواهر
حيوانات
حياة منزلية

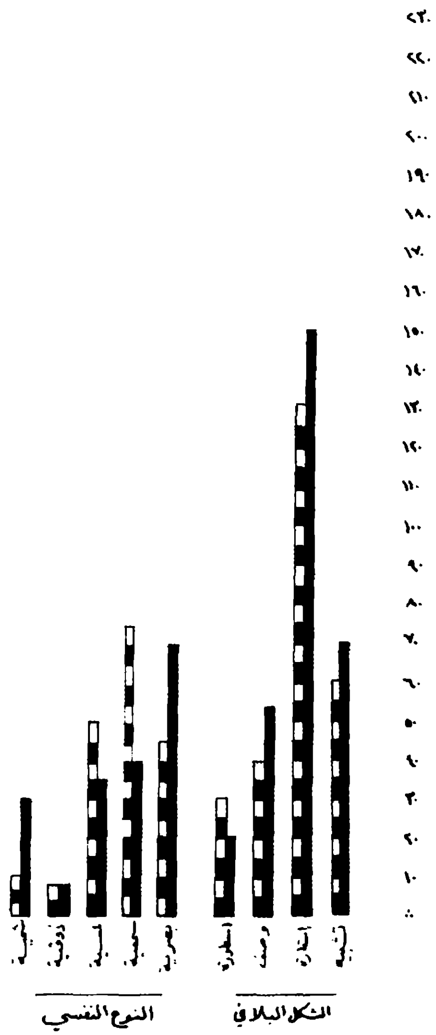

ذكر
أنثى
خمر
طعام
أنواع
عام
طعام وشراب
فعل الجسم
امراض
الحياة
الموت
الإنسان والجسد الإنساني

لوحة رقم (٣)

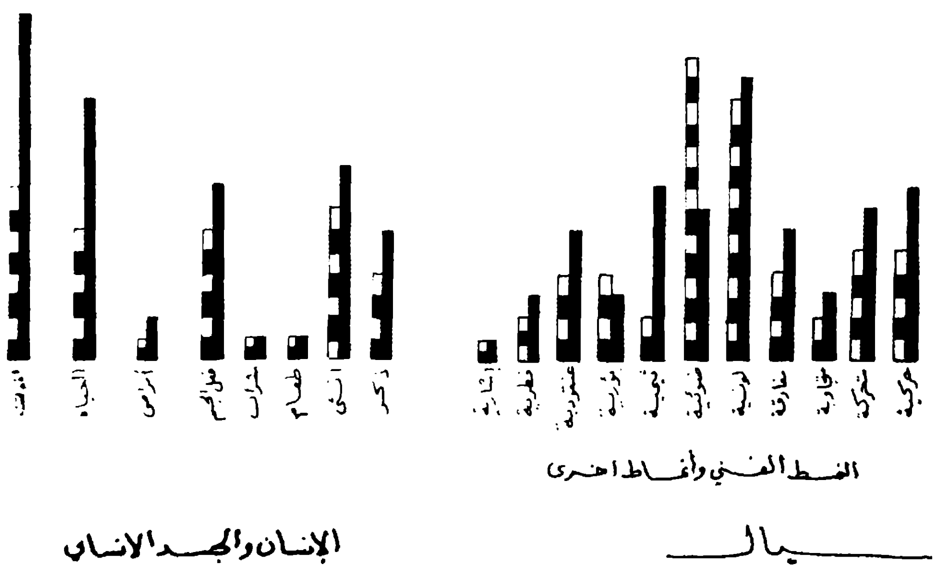
الصورة الفنية في الشعر الحر

مفتاح اللوحة

اسم الشاعر	عدد القصائد المدروسة	الرمز
صلاح عبد الصبور	٦٩	
أحمد عبد المعطي حجازي	٥٣	



الخـ


النمط الفني وأنماط أخرى
الإنسان والجسد الإنساني



أشجار
نباتات
أزهار
فاكهة
جبال
أرض
صحراء
غيوم
ريح
مطر ورعد
فصول
نجم
مراكب
شمس
قمر
نجوم
نار
هواء
ماء
تراب
طبيعة حية
طبيعة ميتة
طقس
أجرام
عناصر
طبيعة


حيوانات
حياة منزلية
حياة يومية
ثقافات وفنون

مصادر الدراسة (دواوين الشعر)

هذا فهرس يكاد يكون كاملاً لجميع دواوين الشعر العربي الحديث في مصر التي طبعت لشعراء التيارات الثلاثة حتى نهاية الستينيات، وسواء أدرسناها كلها أم لم ندرسها فقد جمعناها حتى تكون خير مرجع ومعين للدارسين .

دواوين الفترة التقليدية

1- أبو الوفا محمود رمزي نظيم (1887- 1958)
1- ديوان نظيم 1924
2- الرمزيات د . ت

2- أحمد الزين (1898 – 1947)
1- القطوف الدانية 1917
2- الأراجيز الأخلاقية د . ت
3- ديوان أحمد الزين 1952

3- أحمد شوقي (1868 – 1933)
الشوقيات . ديوانه
4 أجزاء

4- أحمد الكاشف (1859 – 1941)
ديوان الكاشف 1914

5- أحمد محرم (1877- 1945)
ديوان محرم 1908

6- أحمد نسيم (1878 – 1938)
ديوان نسيم – ج1 1326 هـ ج2 1910 م

7- إسماعيل صبري (1851 – 1923)
ديوان إسماعيل صبري 1938

8- حفني ناصف (1860 – 1919)
ديوان حفني ناصف د . ت

9- زكي مبارك (1891 – 1952)
1- ديوان زكي مبارك 1933
2- ألحان الخلود 1947

10- طانيوس عبده (1864 – 1926)
ديوان شعره 1925

11- عائشة التيمورية (1840 – 1926)
خلية الطراز 1310 هـ

12- عبد الحليم المصري (1887 – 1922)

ديوان عبد الحليم المصري

1+2 د . ت . ج 3 1938

13- عزيز أباظه

أنات حائرة ج1 1941

14- عزيز فهمي (1909 – 1952)

ديوان عزيز فهمي 1952

15 علي الجارم (1881 – 1949)

1- ديوانه 4 أجزاء 1936-1944

2- سبحات الخيال 1961

16 – علي القاياتي

وطنيتي 1947

17- محمد الأسمر (1900 – 1962)

1- تغريدات الصباح1946

2- ديوان الأسمر 1950

3- بعد الأعاصير 1958

18- محمد توفيق البكري (1870 – 1932)

صهاريج اللؤلؤ 1806

19- محمد حافظ ابراهيم (1872 – 1932)

ديوانه – جزءان 1955

20- محمد عبد المطلب (1871 – 1931)

ديوان عبد المطلب د . ت

21- محمود سامي البارودي (1830 – 1904)

ديوان البارودي 1952

22- محمود عماد (1891 – 1965)

ديوان عماد1949

23 – محمود غنيم

1- صرخة في واد 1947

2- في ظلال الثورة 1961

24 – مصطفى صادق الرافعي (1880 – 1927)

ديوانه 3 أجزاء 1321 ، 22 ، 33 هـ

25- نجيب الحداد (1867 – 1899)

تذكار الصبا 1905

26- ولي الدين يكن (1873 – 1921)

ديوانه 1934

دواوين الفترة الرومانسية

مطران، الديوان، أبوللو

آ – خليل مطران (1871 – 1949)

ديوان الخليل 4 أجزاء 1949

ب – الديوان:

1- إبراهيم عبد القادر المازني (1890 – 1949)

ديوانه 3 أجزاء 1960

2- عباس محمود العقاد (1889 – 1964)

1- ديوانه ويضم منتخبات من الدواوين:

أ – يقظة الصباح 1916

ب- وهج الظهيرة 1917

ج- أشباح الأصيل 1921

د- أشجان الليل 1928

2- وحي الأربعين 1933

3- هدية الكروان 1933

4- عابر سبيل 1937

5- أعاصير مغرب 1942

6- بعد الأعاصر 1950

7- ما بعد البعد 1967

3- عبد الرحمن شكري (1886 – 1958)

1- ضوء الفجر 1909

2- لآلئ الأفكار 1913

3- أناشيد الصبا 1915

4- زهر الربيع 1916

5- الخطرات 1916

6- الأفنان 1918

7- الجزء الثامن 1960

جمعت هذ الدواوين في مجموعة واحدة صدرت 1960

ج – أبوللو وامتدادها:

1- إبراهيم ناجي (1898 – 1953)

1- وراء الغمام 1944

2- ليالي القاهرة 1951

3- الطائر الجريح 1957

انظر ديوان ناجي صدر مع قصائد لسواه خطأً

2- أحمد خيري

ذكريات 1371 هـ

3- أحمد رامي

1- أغاني أحمد رامي 1942

2- ديوان رامي 1965

4- أحمد زكي أبو شادي (1892 – 1955)

1- أنداء الفجر 1910

2- مصريات 1924

3- أنين ورنين 1925

4- شعر الوجدان 1925

5- الشفق الباكي 1926

6- مختارات وحي العام 1928

7- أشعة وظلال 1931

8- الشعلة 1933

9- أطياف الربيع 1933

10- أغاني أبي شادي 1933

11- الينبوع 1934

12- الكائن الثاني 1935

13- شعر الريف 1935

14- فوق العباب 1935

15- عودة الراعي 1942

16- زينب 1942

17- من السماء 1949

5- أحمد المليجي

أغاني البحيرة 1943

6- أمين محمد علي

أنغام مع النهر 1947

7- توفيق عوض

من وحي الريف 1947

8- جميلة العلايلي

صدى أحلامي 1936

9- حبيب الزحلاوي

أنات غريب 1947

10- حسن كامل الصيرفي

1- قطرات الندى مخطوطة

2- الألحان الضائعة 1934

3- الشروق 1948

4- رجع الصدى د . ت

5- حول النور =

6- دموع وأزهار

ثم صدرت الدواوين الأخيرة مجموعة بعنوان

صدى ونور ودموع 1960

11- حسن محمود الشريف

ديوانه 1948

12- حسين منصور

الشاطئ الصخري د . ت

13- خالد الجرنوسي (؟ - 1961)

1- اليواقيت 1904

2- قلوب تغني 1943

3- ديوان خالد د . ت

14- خليل شيبوب (1981 – 1951)

الفجر الأول 1921

15- رشدي طاهر

1- ديوان ماهر 1939

2- زهور وألحان 1949

16- رياض سوريال

ألحان السحر 1936

17- شفيق أحمد

1- ديوانه د . ت

18- صالح جودت

1- ديوانه 1936

2- ليالي الهرم 1957

3- أغنيات على النيل1962

19- صالح الشرنوبي

ديوان الشرنوبي 1953

20- عادل الغضبان

من وحي الاسكندرية 1963

21- عبد الرحمن بدوي

مرآة النفس 1946

22- عبد الرحمن صدقي

من وحي المرأة 1945

23- عبد العزيز عتيق

1- ديوان عتيق 1932

2- أحلام النخيل ج1 38 ج2 1960

24- عبد القادر القط

ذكريات شباب 1960

25- علي الجندي

1- أغاني السحر 1947

2- ألحان الأصيل 1950

3- ترانيم الليل 1964

26- علي شوقي

ديوانه 1958

27- علي محمود طه (1902 – 1949)

1- الملاح التائه 1934

2- ليالي الملاح التائه 1940

3- زهر وخمر 1943

4- الشوق العائد 1945

5- شرق وغرب 1947

انظر مجموعة أشعاره صدرت في دمشق 1962

28- العوضي الوكيل

1- أنفاس في الظلام 1934

2- تحية الحياة 1936

3- أغاني الربيع 1939

4- أصداء بعيدة 1945

5- شفق 1959

6- رسوم وشخصيات 1960

7- فراشات ونوار 1964

29- فوزي العنتيل

عبير الأرض 1964

30- كامل الشناوي

لا تكذبي 1964

31- محمد طاهر الجبلاوي

1- ملتقى العبارات 1945

2- من بقايا الكأس 1960

32- محمد عبد الغني حسن

1- من وراء الأفق 1947

2- من وحي النبوة 1949

3- من نبع الحياة 1950

33- محمد علي الحوماني

1- أنت أنت د. ت

2- النخيل د. ت

34- محمد مصطفى الماحي

ديوان الماحي 1957

35- محمود أبو الوفا

1- الأعشاب 1934

2- عنوان النشيد 1951

3- شعري 1962

صدرت الطبعة الأولى بعنوان أنفاس محترقة 1932

36- محمود حسن إسماعيل

1- أغاني الكوخ 1935

2- هكذا أغني 1938

3- الملك 1946

4- أين المفر 1947

5- نار وأصفاد 1959

6- قاب قوسين 1964

7- لا بد 1966

37- مختار الوكيل

الزورق الحالم 1936

38- مفيد الشوباشي

وحي الشاطئ 1965

دواوين الفترة المعاصرة

((الشعر الحر وغير الحر))

1- أحمد عبد المعطي حجازي

1- مدينة بلا قلب 1959

2- لم يبق إلا الاعتراف 1965

2- جليلة رضا

1- اللحن الباكي 1954

2- اللحن الثائر 1957

3- الأجنحة البيضاء 1959

3- جمال مرسي بدر

نبضات 1964

4- روحية القليني

1- أنغام حالمة 1964

2- عبير الأرض 1967

5- صلاح عبد الصبور

1- أقول لكم 1961

2- الناس في بلادي 1962

3- أحلام الفارس القديم 1964

4- تأملات في زمن جريح 1971

6- عامر محمد البحيري

1- تحت لواء العروبة 1960

2- قصائد أفريقية 1962

3- الجلاء د . ت

7- عبده بدوي

1- شعبي المنتصر 1947

2- باقة نور 1960

8- علي صدقي عبد القادر

أحلام وثورة د . ت

9- كامل أمين

نشيد الخلود 1947

10- كامل أيوب

الطوفان والمدينة السمراء 1966

11- كمال نشأت

1- رياح وشموع 1951

2- أنشودة الطريق 1961

3- ماذا يقول الربيع 1965

12- مجاهد عبد المنعم مجاهد

أغنيات مصرية 1985

13- محمد إبراهيم أبو سنة

قلبي وغازلة الثوب الأزرق 1958

14- محمد الجيار

وعلى الأرض السلام 1965

15- محمد الحديدي

أنشودة الغرباء 1965

16- محمد العفيفي

أغاني الصمت د . ت

17- محمد مفتاح الفيتوري

أغاني أفريقية 1955

18- مصطفى عبد الرحمن

1- أغاني الحياة 1949

2- ربيع 1965

3- لحن الخلود ت

4- ليالي الشاطئ

19- ملك عبد العزيز

1- أغاني الصبا 1959

2- قال المساء 1966

3- بحر الصمت 1967

شعراء لم تجمع أشعارهم

1- أحمد عبد المجيد الغزالي (1917 – 1963)

2- أحمد فتحي (1913 – 1960)

3- عبد الحميد الديب (1899 – 1943)

4- فخري أبو الشعود (1909 – 1940)

5- محمد عبد المعطي الهمشري (– 1938)

6- محمد الههياوي (– 1943)

7- هاشم الرفاعي (1935 – 1959)

مراجع باللغة الإنكليزية

نقتصر فيما يلي على بعض المراجع الأجنبية على أن يرجع في بقيتها إلى الثبت الذي ألحقناه بكتابنا ((مقدمة لدراسة الصورة الفنية)) .

STUDIES ON IMAGINATION
<< THE Lit., & Psychological approach>>

1- Bowra, M., <<The romantic Imagination,>> Lon . 1964
2- Dewney, J.E. << Creative Imagination >> Lon 1964
3- Ghiselim, B. (ed), << the creative process >> N.Y. 1964
4- Griffiths, R., << A study of Imagination, >> N.Y. ?
5- James, D.G., << Skepticism & Poetry, >> Lon. 1937
6- Leve, A.W., <<Lit., Philo., & the Imagination,>> Indiana 1962
7- Lowes, J.L., << The Road to xanadu,>> N.Y. 1959.
8- Preseott, F.C., The Poetic Mind, N.Y. 1959.
9- Ribot, T.A., << Essays on the creative Imagination, >> tran by A.H.N. Baron, Lon. 1906
10- Rugg, H., << Imagination,>> N.Y. 1963 8
11- spearman, C., << The Nature of Intelligence. & ... >> Lon. 1923
12- Thomson, R., << The psychology of thinking,>> Lon. 1964 8

Studies on symbol

1- Ballard, E.G., << In defense of symbolic Aestehtic>> JAAC, Dec. 1956
2- Bruke, K., << The philo of lit , forms,>> N.Y. 1957.
3- Danicalu, J., << The Problem of Symbolism, >> Thought vol. XXV, PP. 423-40 , 1950
4- Dorfles, G. << Communication & symbol in the work of Art.. JAAC, vol. XV, No. 3 Mars 1957, pp. 227-88
5- Feidelson, Jr. c., << symbolism & American Lit.>> Chicago 1965.
6- Frye, N., << Three meaning of Symbolism,>> yEs, No. 9, pp. 77-79- 1952
7- Longer, K.S., << Philo. In a new Key,>> N.Y. 19648
8- Munro. Th., << Suggestion & Symbolism in the Arts>> JAAC, Dec. 1956. pp. 152-80
9- Sparrow, J.., <<sense & poetry,>> Lon. 1934
10- Tindall, W.Y,N << The Lit. Symbol,>> Bloomigaton 1961
11- Urban, W.M. << Lang & Reality>>, see espe. Part 11. lon. 1961.
12- Wimsatt. W.K.<< Two Meaning of Symbolism>>, CR, Vol. VII, PP. 12 – 25, 1955
13- Weel – Wright, Ph. <<Symbol, Metaphor & Myth>> Sewanee Review, vol. LV 111, 1950
14- ...., The Burning Foyntation, (a study in the long of Symbolism). Bloonisigton 1954.

Studies on Myth

1- Cassirer, E. << The philo. Of Symbolic Form>> Vol. 1-3, Tran. By R. Mancheisn, New Haven 1965.

2- …………, << An Essay on Man>>, N.Y. 1964.

3- …………, Myth & The State, N.Y. 1965.

4- Chase, R., << Notes on the study of Myth>; Partison Reviw, vol. XIII. 1946

5- Eliade, M., <<Myth & Reality>> Lon. 1964.

6- Pres cott, F.C. << Poetry & Myth>> M.Y. 1927

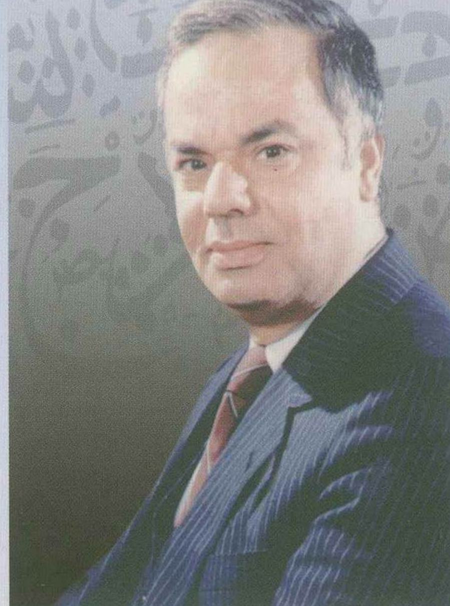
7- Sebeok, A. T., (ed) << Myth, a Sympolism>> Bloomigton 1965.

8- Vickery. J.B., << The Goloden Bough & Modern Poetry>> JAAC, Vol. XV, Mar. 1951, PP. 271-89

9- Weston, J.L. << Form Ritul to Romance>>, Lon. 1965.

10- Wheel – Wright, P., << Poetry, Myth & Reality>> see << The long – of Poetry>>. Ed. By A. Tate, Lon. 1948.

تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث



إن هذه الدراسة تلبي حاجة الشعر العربي بحيث تقترب إليه من داخله عبر ربطه بقاعدة فلسفية للعصر أولاً وبنظرية فنيَّة ثانياً ثم تنطلق إلى دراسته دراسة بنائية، ضمن محورٍ رئيسٍ تدور حوله وهو الوضع الغالب للصورة الذي يهدف إلى دراسة أنماطها المسيطرة في كل فترة على حدة وهي التقليدية والرومانسية المعاصرة.

صفحات للدراسات والنشر
www.darsafahat.com

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح